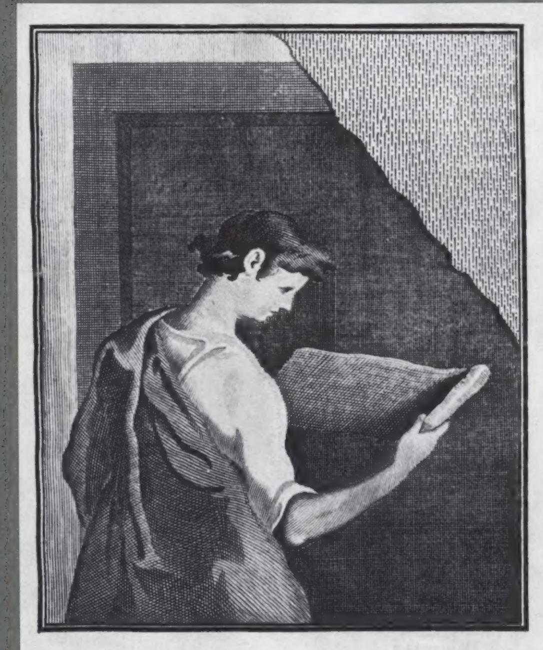
LES GRANDS ARTISTES



LES VAN EYCK



Par Henri HYMANS



Nathalie M. Wilson
1924-

LES GRANDS ARTISTES

Les van Eyck

LES GRANDS ARTISTES

COLLECTION D'ENSEIGNEMENT ET DE VULGARISATION

Placée sous le Haut Patronage

DE

L'ADMINISTRATION DES BEAUX-ARTS

Volumes parus :

Boucher, par GUSTAVE KAHN.
Canaletto (Les deux), par OCTAVE UZANNE.
Carpaccio, par G. et L. ROSENTHAL.
Carpeaux, par LÉON RIOTOR.
Chardin, par GASTON SCHÉFER.
Clouet (Les), par ALPHONSE GERMAIN.
Honoré Daumier, par HENRY MARCEL.
Louis David, par CHARLES SAUNIER.
Eugène Delacroix, par MAURICE TOURNEUX.
Donatello, par ARSÈNE ALEXANDRE.
Douris et les peintres de vases grecs, par E. POTTIER.
Albert Dürer, par AUGUSTE MARGUILLIER.
Fragonard, par CAMILLE MAUCLAIR.
Gainsborough, par GABRIEL MOUREY.
Gros, par HENRY LEMONNIER.
Hogarth, par FRANÇOIS BENOIT.
Holbein, par PIERRE GAUTHIEZ.
Ingres, par JULES MOMMÉJA.
Jordaëns, par FIERENS-GEVAERT.
La Tour, par MAURICE TOURNEUX.
Léonard de Vinci, par GABRIEL SÉAILLES.
Claude Lorrain, par RAYMOND BOUYER.
Luini, par PIERRE GAUTHIEZ.
Lysippe, par MAXIME COLLIGNON.
Michel-Ange, par MARCEL REYMOND.
J.-F. Millet, par HENRY MARCEL.
Murillo, par PAUL LAFOND.
Percier et Fontaine, par MAURICE FOUCHÉ.
Paul Potter, par ÉMILE MICHEL.
Poussin, par PAUL DESJARDINS.
Praxitèle, par GEORGES PERROT.
Prud'hon, par ÉTIENNE BRICON.
Pierre Puget, par PHILIPPE AUQUIER.
Raphaël, par EUGÈNE MUNTZ.
Rembrandt, par ÉMILE VERHAEREN.
Rubens, par GUSTAVE GEFFROY.
Ruysdaël, par GEORGES RIAT.
Titien, par MAURICE HAMEL.
Van Dyck, par FIERENS-GEVAERT.
Les Van Eyck, par HENRI HYMANS.
Velazquez, par ÉLIE FAURE.
Watteau, par GABRIEL SÉAILLES.

Volumes à paraître :

Fra Angelico, par ANDRÉ PÉRATÉ.
Jean Goujon, par PAUL VITRY.
Puvis de Chavannes, par PAUL DESJARDINS.
Meissonier, par LÉONCE BÉNÉDITE.

665-07. — CORBEIL. Imprimerie ÉD. CRÉTÉ.

LES GRANDS ARTISTES
LEUR VIE — LEUR ŒUVRE

Les van Eyck

PAR

HENRI HYMANS
CONSERVATEUR EN CHEF
DE LA BIBLIOTHÈQUE ROYALE DE BELGIQUE

BIOGRAPHIE CRITIQUE

ILLUSTRÉE DE VINGT-QUATRE REPRODUCTIONS HORS TEXTE



PARIS
LIBRAIRIE RENOUARD
HENRI LAURENS, ÉDITEUR
6, RUE DE TOURNON (VIe)

LES VAN EYCK

I

HUBERT ET JEAN VAN EYCK ; LEUR ORIGINE ; LEUR PLACE DANS L'ART.

L'apparition des frères van Eyck, à l'aurore du xve siècle, constitue, dans l'histoire de l'art, un événement dont l'importance ne saurait être exagérée. Pour remarquable que soit, à des titres divers, le rôle de leurs précurseurs, force est de se convaincre qu'il se trouve dépassé par ces nouveaux venus dans une telle mesure que de ces maîtres date en fait l'éclosion de la peinture moderne.

« Nulle part, dans aucune école, a pu dire un juge compétent, un art national ne s'est trouvé formé si vite et si complètement que dans la peinture aux Pays-Bas, entre les mains des frères Hubert et Jean van Eyck. Leur génie, encore mal expliqué, pose et résout du premier coup d'œil tous les problèmes techniques, définit le but de la peinture, en mesure, indique, éprouve les ressources. Les aînés

dans le temps, ils resteront toujours les premiers dans la gloire (1). »

Pourtant la « question van Eyck » demeure ouverte; elle n'a point cessé de passionner les historiens. Mais, avouons-le, si ingénieuses que soient les déductions de plusieurs d'entre eux, nul n'est encore arrivé à proposer une solution satisfaisante; l'obscurité plane toujours sur les commencements des deux frères et c'est aux œuvres, presque exclusivement, qu'il appartient de renseigner sur les van Eyck et sur leurs attaches.

Notre contribution personnelle touchant ces surprenants artistes sera donc forcément restreinte. Les anciens récits relatifs à l'introduction de la peinture à l'huile, à ses premières applications, doivent être relégués dans le domaine de la fable. Sous peine d'égarer le lecteur, on a dû faire table rase de la légende accréditée par les auteurs d'antan. Si l'attrait du livre y perd, on voudra bien considérer qu'à défaut de beaucoup de neuf, voire de beaucoup de certitudes, il apporte du moins une appréciation dégagée de parti pris sur deux des plus merveilleux maîtres dont l'art se puisse enorgueillir et dont le temps n'a en rien altéré la gloire.

La recherche des débuts de la peinture à l'huile n'a point lieu de retenir longuement ici. Deux siècles avant les van Eyck, le moine Théophile, d'origine incertaine, écrivant son *Essai sur divers arts* (*Diversarum*

(1) Georges Lafenestre, *Les primitifs à Bruges et à Paris*. Paris, 1905, 2e édition, p. 93.

artium Schedula), définissait le procédé avec une précision absolue. Son texte a été vingt fois rappelé : il semble avoir servi de guide aux historiens des van Eyck. Les deux artistes n'en passèrent pas moins, aux yeux de leurs contemporains, pour opérer dans l'art de peindre une révolution. La chose, au regard de ce qui précède, peut sembler de petite importance. Le caractère approfondi des productions nées du pinceau des extraordinaires artistes et leur degré merveilleux de conservation obligent à convenir que dès les débuts du xv[e] siècle, la peinture entre en possession de moyens nouveaux et absolument définitifs. Les frères van Eyck peuvent être tenus pour les initiateurs de ce progrès.

A coup sûr, c'est un témoignage singulièrement probant que nul effort de la science moderne, si féconde en ressources, n'ait pu réussir à découvrir un procédé meilleur.

Michel-Ange, est-il besoin de le rappeler, en faisait un cas médiocre. « La peinture flamande, disait-il, semblera belle aux femmes, surtout aux plus âgées, ou bien aux plus jeunes, ainsi qu'aux moines, aux religieuses... C'est seulement aux ouvrages qui se font en Italie que l'on peut donner le nom de vraie peinture. » Paroles d'un fils de la Renaissance, d'un Italien abreuvé aux sources de l'antiquité ! Mais la venue des van Eyck est antérieure d'un siècle, et déjà leur renom avait franchi les limites de leur contrée. Bien avant les historiens de son pays, ceux de l'Italie avaient salué en Jean van Eyck un peintre exceptionnel. Dès l'année 1455, Barthélemy Fazio, de la Spezzia,

parlait de lui comme du prince des peintres de son temps : « *Nostri sæculi pictorum princeps judicatus est.* » De même Giovianni Santi, le père de Raphaël, dans un poème sur la peinture, le louait en des termes à peine moins enthousiastes que ceux dont la postérité devait se servir pour célébrer son illustre fils. — Avant la fin du XVIe siècle, toutes les écoles avaient éprouvé l'excellence de la nouvelle technique.

Si peu renseigné que l'on soit sur les débuts des frères van Eyck, on ne s'aventure pas en disant qu'avant eux l'art néerlandais ne compta point de représentants qui leur pussent être comparés. Le grand intérêt d'art et la puissante expression de la sculpture française et bourguignonne du XIVe siècle n'ont plus besoin d'être démontrés. Personne ne s'étonnera que la sculpture ait eu quelque avance sur la peinture : la sculpture imite où la peinture simule ; de plus, grâce à la polychromie, la sculpture assumait, comme dans l'antiquité, une importance décorative attribuant à sa sœur un rôle presque subordonné, sinon en mérite, du moins en importance.

L'on avait parfois recours à de sérieux artistes, pour des travaux infimes en apparence : mise en couleurs de statues, décorations de bannières et de housses. Le nom des van Eyck est associé à des travaux de ce genre. Une des rares mentions anciennes recueillies sur Hubert concerne une statue de saint Antoine, qui, au mois de mars 1426, se trouvait à Gand, dans son atelier, pour être polychromée. Les archives de la cathédrale de Cambrai citent le

nom de Jean van Eyck dès 1422, à propos de la décoration d'un cierge pascal. En 1435, le même Jean revêtait de couleurs plusieurs statues de la façade de l'hôtel de ville de Bruges.

Les plus persévérants efforts de la critique ne sont point parvenus à rattacher d'une manière directe les van Eyck soit à une école, soit à un groupe d'artistes, soit à un maître ayant illustré leur milieu natal. Hubert, dont un texte vénérable (peut-être contemporain de l'unique ouvrage où l'on puisse avec certitude rechercher la trace de son pinceau) exalte les titres à l'admiration de la postérité, fut longtemps un inconnu ; maintenant même, il reste un indéterminé.

Né, selon la version des écrivains du XVI[e] siècle, en 1366, et de vingt ans plus âgé que Jean, on ne peut guère admettre qu'Hubert ait formulé des principes à ce point arrêtés que, la pratique mise à part, l'art du cadet n'offre dans la suite qu'un reflet affaibli des œuvres de l'aîné. C'est pourtant la théorie de quelques critiques récents, particulièrement de M. James Weale, savant archéologue anglais bien connu par ses remarquables recherches sur l'ancienne école flamande.

Nés sur les bords de la Meuse, à Maeseyck, peut-être à Alden Eyck, dans le Limbourg, les van Eyck ont néanmoins illustré la Flandre. C'est à Gand que travailla et mourut l'aîné, le 22 septembre 1426; c'est à Bruges que vécut et produisit principalement le cadet; il y est mort au mois de juin 1441, d'où le surnom fréquent de « Jean de Bruges ».

Outre la communauté d'origine, le lien qui unit les

deux frères devant la postérité est exclusivement établi par une vaste production picturale : le retable de *l'Adoration de l'agneau mystique*, appartenant, en partie, à la cathédrale de Saint-Bavon à Gand, œuvre terminée et mise en place le 6 mai 1432. A cette date, Hubert, l'aîné, avait, nous l'avons vu, cessé de vivre. La tâche de parfaire la grande œuvre devait échoir à son cadet, commissionné par un patricien gantois, Josse Vyt, seigneur de Pamele. Cette précieuse information nous est fournie par quatre vers léonins, inscrits sur le cadre des volets du retable, que possède aujourd'hui le Musée de Berlin. Hubert van Eyck y est désigné comme « le plus grand des peintres connus » : *major quo nemo repertus*; il a commencé l'œuvre; Jean, son frère, second en l'art, l'a terminée, à la demande de Josse Vyt.

Jusqu'en 1823, époque de la découverte de cet ancien texte, dissimulé sous une couche de peinture, l'histoire assignait à Hubert van Eyck un rôle subordonné. Cette affirmation rencontre aujourd'hui d'énergiques contradicteurs. Si Hubert était réputé le plus grand des peintres, si son frère n'occupait que le second rang, quoi de plus légitime que de rétablir les choses au gré de cette découverte? L'on a exalté Jean, mais dans l'ignorance de Hubert. Le devoir consisterait à restituer à celui-ci la place d'honneur d'où jamais il n'aurait dû déchoir. Inutile d'insister sur ce qu'offre d'aléatoire l'étude d'un maître, entreprise dans des conditions si peu conformes aux principes d'un examen judicieux.



Cliché de la Société photographique.

JEAN VAN EYCK. L'ADORATION DE L'AGNEAU MYSTIQUE (le retable fermé).
(Musée Empereur Frédéric, à Berlin. Musée royal de Belgique, à Bruxelles.)

*



HUBERT ET JEAN VAN EYCK. L'ADORATION
(Cathédrale de Saint-Bavon, à Gand. Musée Empereur



Cliché de la Société photographique.

L'AGNEAU MYSTIQUE (le retable ouvert).
[...]éric, à Berlin. Musée royal de Belgique, à Bruxelles.)

Une circonstance profondément fâcheuse a d'ailleurs contrarié la critique raisonnée du chef-d'œuvre des van Eyck : la dispersion de ses parties.

Le retable de *l'Adoration de l'Agneau mystique* se composait de douze panneaux, répartis en deux zones. Sept formaient la zone supérieure, ne comprenant que des figures de grandeur naturelle. L'empereur Joseph II, pendant son mémorable séjour aux Pays-Bas, en 1781, ayant jugé choquante l'exhibition, dans une église, des figures nues d'Adam et Ève, ces derniers panneaux furent relégués dans les magasins de la cathédrale.

En 1794, toute la partie centrale du retable prit le chemin du Louvre. Les volets, devenus sans emploi, furent à leur tour envoyés aux oubliettes, et l'ensemble ne fut point reconstitué quand, après 1815, l'*Adoration* reprit sa place primitive. Peu après, un marchand bruxellois vint faire, sous main, au chapitre, des offres d'achat. Six des panneaux mobiles (les figures d'*Adam et Ève*, n'étaient point comprises dans le marché) passèrent donc aux mains du spéculateur.

Cédés d'abord à un collectionneur anglais, pour cent mille francs, les précieux morceaux, payés originairement mille francs pièce, devinrent, au bout de peu d'années, la propriété du roi de Prusse. Ils avaient été, dit-on, payés cent mille thalers. Le Musée de Berlin les possède depuis 1821.

Les figures d'*Adam et Ève* étaient réputées perdues. Remises au jour en 1868, elles sont, actuellement, la propriété du gouvernement belge.

En dehors de ce morcellement, à jamais déplorable, l'étude comparée des diverses parties du retable est encore entravée par ceci que le retable, commencé par l'un des frères, a été achevé par l'autre.

Un résultat particulièrement heureux de la découverte du texte révélateur, fut d'acquérir à la postérité les noms des donateurs du retable. D'après van Mander la commande avait été faite par Philippe le Bon, représenté lui-même dans la peinture, chose deux fois inexacte. Depuis, le XXe siècle a apporté aux illustres peintres un nouveau tribut d'admiration : je veux parler de la reproduction intégrale et parfaite du gigantesque ensemble auquel s'attache leur nom. La louable entreprise de la Société photographique a permis à quantité d'observations de se produire sur les fragments épars du chef-d'œuvre.

Les frères van Eyck s'isolent non moins de leurs contemporains que de leurs prédécesseurs immédiats. Tel est le sort des hommes de génie dont l'action se mesure dans ses résultats plutôt qu'elle ne s'explique dans ses origines. Au vrai, si le « problème des van Eyck » demeure irrésolu, c'est autant par ce que la critique met chaque jour en relief des influences encore ignorées, qu'en raison de la difficulté de préciser la part qui revient à chaque frère dans l'ensemble où se confond leur génie. A l'avis de certains critiques, Jean n'aurait concouru que d'une manière secondaire à l'exécution du retable, les parties principales en étant terminées, au moment de la mort de Hubert. D'autres écrivains estiment qu'à l'invention près, tout est de lui.



Cliché de la Société photographique.

HUBERT VAN EYCK. — DIEU LE PÈRE.
Cathédrale de Saint-Bavon, à Gand.)

Alors que, sous la signature de Jean van Eyck, se présentent des œuvres, en nombre suffisant pour servir de base à une détermination, on n'a pas encore découvert un morceau pouvant, avec quelque chance de certitude, être attribué à Hubert. Lui constituer un œuvre est donc une entreprise des plus hasardeuses. Les études les plus patiemment poursuivies aboutissent à mettre hors de cause les productions qu'avaient portées à son actif des arguments plus ou moins ingénieusement déduits et des témoignages presque tous étrangers à l'art. Au fond elle n'a nullement l'allure d'un paradoxe, cette réflexion de M. K. Voll. « Pour l'étude des débuts de l'ancien art flamand, rien n'a été plus néfaste que l'inscription du retable de Gand (1) ! »

II

LE POLYPTYQUE DE SAINT-BAVON

L'*Adoration de l'Agneau mystique* mesure en hauteur 3^m,43, en largeur 4^m,46. Aux douze panneaux, toujours existants, s'ajoutait un « gradin », soit une *predella*, représentant l'*Enfer*, selon van Mander, plus probablement le *Purgatoire*, suppose le chevalier Six. Ce treizième panneau, exécuté à la détrempe, avait disparu dès le commencement du XVIIe siècle. Exceptionnel par ses dimensions, le retable se signalait et se signale toujours, entre les pro-

(1) Jean van Eyck en France ; *Gazette des Beaux-Arts*, 3e période, t. XXXV, p. 215.

ductions du XVᵉ siècle, par des qualités de conception, de style, de facture et d'expression sans précédentes.

Premier exemple monumental de la peinture à l'huile, en dépit de sa portée mystique, il s'affirme ainsi tout d'abord par un caractère très nettement moderne. C'est chose prodigieuse, en effet, de voir l'art pictural soudainement mis en possession de ses plus complètes ressources sans réserve aucune, par ceux-là même que la tradition désigne comme les initiateurs du procédé nouveau.

Nullement inusitée, la peinture tabellaire n'entendait pas sans doute se substituer à la peinture murale. Consacrée par une longue et glorieuse tradition, la peinture murale disposait du précieux privilège de parler aux masses. « On met des peintures dans les églises, écrivait le pape Grégoire le Grand à l'évêque de Marseille Sérénus, afin que ceux qui ne savent pas lire voient sur les murailles ce qu'ils ne peuvent pas apprendre dans les livres (1). » Il en allait bien ainsi. L'union de la grandeur à la simplicité s'imposait aux regards du fidèle. Les types les plus anciens de peinture tabellaire aux Pays-Bas, peu nombreux il est vrai, trahissent cette double aspiration.

Les précieux panneaux du musée de Dijon que l'on sait de Melchior Broederlam, — peintre au service de Philippe le Hardi, dont l'œuvre et l'existence se peuvent suivre jusqu'en 1409, — préparent peu la venue des van Eyck. On dira, et la thèse a été éloquemment soutenue,

(1) Mœller, *Histoire du moyen âge, depuis la chute de l'empire romain jusqu'à la fin de l'époque grecque*, 1898-1905. Dernière partie, p. 466-467.



Cliché de la Société photographique.

HUBERT ET JEAN VAN EYCK. — L'ADORATION DE L'AGNEAU MYSTIQUE.
(Cathédrale de Saint-Bavon, à Gand.)

que, dans son rôle nouveau, la peinture renonçait à la plus précieuse de ses prérogatives et perdait sa raison d'être en cessant de s'adresser à la foule. *L'Adoration de l'Agneau*, par son développement même, fait justice de cette critique. Pourtant, assure van Mander, à l'égal d'une châsse précieuse, on ne l'exposait qu'aux jours des fêtes solennelles et l'affluence des curieux était alors si grande qu'on n'en pouvait pas approcher sans peine.

En temps ordinaire, les pieux donateurs (comme nous les voyons figurés sur le retable même) pouvaient s'absorber dans sa contemplation. Présage des béatitudes célestes, la peinture donnait une forme à ce que pouvait à peine concevoir leur esprit : le couple humblement prosterné, élevait ses prières vers l'Éternel, à l'effet d'être admis à jouir des félicités que Dieu accorde à ses élus.

Désigné sans doute par le donateur même, le sujet, avec ses développements, suppose l'intervention de quelque docte théologien. « Les œuvres qu'on a prises pour des créations individuelles, écrit le savant hagiographe Jos. van den Gheyn, sont, en réalité, dans la plupart des cas, la traduction de légendes, de récits dont l'auteur a eu connaissance par quelque clerc plus lettré (1). »

Au cours d'une remarquable étude consacrée au « problème des van Eyck », M. Dvorak, de Vienne (2), cite le texte auquel est manifestement empruntée la conception

(1) *L'Art et le livre* (Bulletin de l'Académie royale d'Archéologie de Belgique, 1906, p. 111).

(2) *Das Rätsel der Kunst der Brüder van Eyck*, dans l'Annuaire de Musées impériaux de Vienne, t. XXIV (1904), p. 223.

du retable : la légende de l'institution de la Toussaint. Un veilleur de Saint-Pierre, à Rome, s'étant endormi, le saint patron de la basilique lui apparut. Il lui montra l'Éternel trônant dans sa gloire, environné d'un chœur d'anges. A sa droite la Vierge, le front ceint d'une glorieuse couronne ; à sa gauche saint Jean, revêtu du silice. Vers Dieu le Père, s'acheminait le cortège des vierges, des patriarches, des pontifes, des guerriers du Christ, la multitude des peuples. Saint Pierre dévoile au dormeur le Purgatoire et l'exhorte à solliciter du Souverain Pontife l'institution d'une fête de la Toussaint. Voici, à n'en point douter, le sujet du retable. L'adoration de l'Agneau proprement dite est l'illustration du chapitre VII de l'Apocalypse.

L'imposante figure de *Dieu le Père* domine le tout. Le front ceint de la tiare, vêtu de la pourpre, un sceptre de cristal orné d'or dans la main gauche, le Très-Haut lève la main droite pour bénir. De magnifiques broderies enrichissent son manteau. A ses pieds une couronne merveilleuse.

A la droite de Dieu le Père, sur un trône, la *Vierge* s'incline légèrement vers lui. Plongée dans une pieuse lecture, l'élue du Seigneur baisse les yeux ; ses mains fines tiennent un livre d'heures splendidement relié. Sur sa chevelure éparse, comme celle des damoiselles de haut parage, repose une couronne précieusement ouvragée où les roses et les lis se mêlent aux pierreries. « Le bel ensemble du visage, les grands sourcils arqués, le nez supérieurement tracé, la bouche délicate et gracieuse, légèrement entr'ou-



Cliché Hanfstaengl.

JEAN VAN EYCK. — PORTRAIT DE JEAN DE BAVIÈRE. —
(L'« HOMME A L'ŒILLET ».)
(Musée Empereur Frédéric, à Berlin.)

verte, la placent au rang des madones de Léonard de Vinci », n'hésitait pas à écrire le Dr Waagen. Et sans doute, le type de cette madone est à tous égards surprenant à une époque antérieure à la naissance de Raphaël, et qui plus est, sous le pinceau d'un Flamand. La Vierge est entièrement drapée de bleu; seules, les manches, dont on ne voit que le poignet, sont rouges. Deux superbes agrafes rattachent à l'orfroi de l'encolure basse de la tunique, le manteau flottant, brodé d'or et orné de perles, comme la robe.

A la gauche de Dieu le Père, *Saint Jean-Baptiste* occupe le troisième siège. Son abondante chevelure brune, sa barbe épaisse retombent sur le manteau vert aux larges plis, qui s'entr'ouvre et laisse entrevoir le cilice. Les pieds sont nus ; sur les genoux repose un livre ouvert; la main gauche s'apprête à en tourner un feuillet, tandis que la droite, levée, semble en préciser le texte. Chacune de ces imposantes figures se détache sur un tissu d'or et de soie, aux tons harmonieux : vert pour Dieu le Père, bleu pour la Vierge, rouge pour saint Jean. Jamais, chez Jean van Eyck, les saints personnages n'ont le front nimbé : l'omission caractéristique s'explique par le désir de s'éloigner le moins possible de la stricte réalité.

Des parties de l'*Adoration de l'Agneau* attribuables à Hubert van Eyck, il n'en est point dont on puisse être mieux fondé à lui faire honneur que les fières figures dont nous venons de donner l'analyse. Nulle part, non plus, ne se justifie d'une manière plus complète l'autorité d'un

maître proclamé, au lendemain même de sa mort, le plus grand des peintres (1).

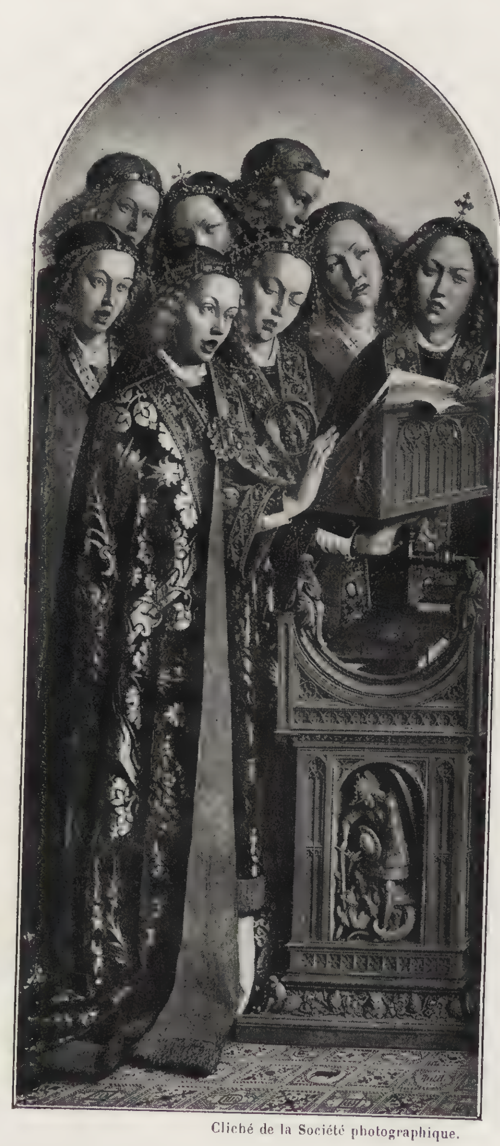
Le peintre prodigue dans ces figures les ressources d'un coloris brillant d'éclat, de richesse, et d'une ornementation telle qu'elle évoque le souvenir des trésors dont l'énumération frappe si vivement dans les inventaires de la cour de Bourgogne. Le rang suprême le voulait ainsi : il s'atteste par l'éclat des parures. Malgré sa barbe inculte, ses pieds nus, saint Jean est habillé d'un manteau garni des plus luxueuses broderies.

Empreinte du calme hiératique des figures byzantines, la représentation de Dieu le Père est noble entre toutes. D'innombrables artistes s'en sont inspirés : ainsi Alfred Rethel dans son imposant Charlemagne, à Aix-la-Chapelle.

Certes l'emploi de la peinture à l'huile n'est pas sans contribuer pour sa part à l'évolution du style. Outre l'éclat du coloris et sa pérennité tenant du miracle, on peut dire que la puissance des moyens d'expression a grandement secondé le peintre dans sa tâche.

M. Max Dvorak remarque dans la main droite de Dieu le Père un écartement presque anormal du pouce. Le peintre aura probablement voulu donner de la sorte plus d'ampleur au geste de l'Éternel, dont la main puissante se montre complètement de face. Cette main, comme celles des autres

(1) Un annaliste gantois n'assure-t-il pas qu'un bras, détaché de la dépouille mortelle de Hubert, figura comme une relique à l'extérieur de l'église où furent inhumés ses restes ?



Cliché de la Société photographique.

JEAN VAN EYCK. — ANGES CHANTEURS.
(Musée Empereur Frédéric, à Berlin.)

personnages, comme les pieds de saint Jean, offrent l'exemple d'un naturalisme précis autant que fidèle.

Le panneau central inférieur (resté à Gand) constitue l'*Adoration de l'Agneau* proprement dite. Sa largeur, 2 m. 35, correspond à la largeur totale des trois panneaux qui le dominent. Du haut du ciel, où elle plane, la colombe symbolique projette ses rayons d'or sur les groupes d'élus : ceux-ci sont symétriquement répartis autour de l'autel de l'Agneau du sacrifice, qu'encensent et glorifient des anges, au nombre de quatorze.

La scène se déroule dans une contrée idéale dont le paysage se prolonge sur les volets. Visiblement imprégnée du souvenir des Mystères du moyen âge (1), elle assemble, sans les confondre, les représentants de l'Ancienne et de la Nouvelle Loi : les patriarches, les vierges, les martyrs, les uns agenouillés, le plus grand nombre debout. Le point de vue, placé très haut, permet à l'œil d'embrasser un horizon immense que bornent de verdoyantes collines, et où se profilent sur un ciel d'une pureté, d'une profondeur admirables, les tours, les beffrois, les dômes de la Jérusalem céleste. Tout à l'avant-plan se dresse la fontaine aux eaux vives de l'Apocalypse, vers laquelle l'Agneau conduira les fidèles. La nappe de ses eaux limpides s'épand parmi la prairie qu'émaillent d'innombrables fleurettes ayant chacune leur vie propre.

(1) Il y eut à Gand, en 1458, à l'occasion de l'entrée de Philippe le Bon, une représentation, par des personnages animés, du retable de l'*Agneau mystique* (Gust. Cohen : *Histoire de la mise en scène dans le théâtre religieux du moyen âge*. Mémoires de l'Académie royale de Belgique, nouvelle série, t. I, fascicule VI, p. 133).

Les groupes de bienheureux, où se mêlent, avec une expression de foi ardente, les patriarches, les confesseurs, les martyrs, les philosophes, attestent chez le peintre une pénétrante étude de la physionomie humaine. Rien de plus vivant, de plus saisissant de vérité, que certains de ces visages. En revanche, l'ensemble des personnages étonne par l'absence de profondeur ; on dirait que le peintre s'est préoccupé de « faire nombre », qu'il s'est ingénié à simuler une foule, sans trop y réussir, pourtant.

Quant à la valeur individuelle des unités, on ne peut dire qu'aucun peintre soit allé plus loin. Seul, peut-être, Dürer a créé des têtes aussi expressives et aussi pensantes.

Chez plusieurs de ces vieillards, le type flamand s'accuse avec une netteté caractéristique : face large, nez trapu, œil clair plutôt petit, sous un sourcil droit et énergique. Les prophètes, — plus probablement les anciens prosternés à notre droite, et dont plusieurs se montrent de profil, — ont le nez busqué, la chevelure abondante, la barbe touffue : le type sémite, indiqué sinon très accusé, contraste avec les figures dignes, graves des papes, des cardinaux, des martyrs et des confesseurs de la foi chrétienne. Parmi ces derniers se voit saint Liévin, apôtre des Flandres : il porte l'instrument de son martyre, une puissante tenaille serrant une langue arrachée. La présence de ce saint local est bien pour réduire à néant les doutes de certains auteurs touchant la destination primitive du polyptyque. Signalons, en passant, tout au fond de la troupe des bienheureux, deux personnages dont on ne voit d'ailleurs que la tête,



Cliche de la Société photographique.

JEAN VAN EYCK. — ANGES MUSICIENS.
(Musée Empereur Frédéric, à Berlin.)

3

qui semblent être des portraits. L'un, coiffé du bonnet d'hermine des Électeurs, est bien le même que le cavalier dans lequel la tradition populaire s'obstine, depuis le XVIe siècle, à voir l'aîné des van Eyck.

L'opinion jusqu'ici admise fixait à une vingtaine d'années la différence d'âge entre les deux frères. Hubert, d'après certains critiques, aurait atteint la célébrité quand Jean commençait à manier le pinceau. Nous n'en savons rien. Les deux frères ont-ils collaboré dès l'origine au retable ? Quand, après la mort de l'aîné, le cadet entreprit de mener l'œuvre à bonne fin, quel était le degré d'avancement et repeignit-il les parties déjà terminées ?

Alors qu'avec M. Weale, certains tiennent Hubert van Eyck pour l'auteur, non seulement de la composition, mais de l'exécution presque intégrale du retable, d'autres, et particulièrement M. K. Voll, soutiennent que l'œuvre, parfaitement homogène, est tout entière de la main de Jean. L'explication proposée par M. Max Dvorak se base sur les particularités de style révélatrices des époques où furent présumés se former l'un et l'autre frère. Ce système contraste, par sa logique, avec le peu de rigueur de la méthode qui aboutit à inventer en quelque sorte l'aîné au moyen d'aperçus fondés sur des motifs de pur sentiment. En assignant à Hubert van Eyck les imposantes figures de Dieu le Père, de la Vierge, de saint Jean, en cherchant par analogie sa main dans la partie antérieure de la composition principale (l'autel de l'Agneau mystique et la plupart des anges qui l'environnent), M. Dvorak fait

assurément de Hubert van Eyck un des maîtres les plus frappants du xve siècle. A défaut d'autres œuvres sûrement émanées de lui et que nous connaîtrons peut-être quelque jour, le retable gantois suffit à légitimer sa gloire (1).

Résignons-nous donc à ne posséder sur Hubert van Eyck que les données résultant du texte relevé sur les volets du Musée de Berlin.

Au cours de ses patientes investigations, M. Weale a trouvé un testament de 1413, par lequel Jean de Visch, seigneur d'Axel, lègue à sa fille, religieuse bénédictine à Bourbourg, une peinture de « maître Hubert ». Cette peinture, notre savant confrère l'identifie avec la *Madone au Chartreux*, une des perles de la collection Gustave de Rothschild, bien qu'en réalité rien ne différencie cette exquise production de l'ensemble des œuvres qu'il est permis d'attribuer à Jean.

Un second texte mentionnant le peintre Hubert a été rencontré dans les archives gantoises par M. Victor vander Haeghen, conservateur de ce dépôt.

Un bourgeois, Robert Poortier, et sa femme consacrent, dans une église de Gand, un autel à saint Antoine. A la date de leur testament, le 9 mars 1426, l'image du saint

(1) Ce qu'on avait naguère admis touchant l'affiliation des deux frères à la corporation des peintres gantois en 1421, est aujourd'hui délaissé, le caractère frauduleux du texte où était puisée l'information ayant été établi. Cf. Vict. vander Haeghen, *Les documents faux relatifs aux anciens peintres, sculpteurs et graveurs flamands* (Mémoires de l'Académie royale de Belgique, 1899).

se trouvait avec d'autres fragments de l'autel, chez « maître Hubert ». Une peinture du Musée de Copenhague, représentant un donateur agenouillé, sous la protection de saint Antoine, — fragment d'une peinture bizarrement raccordée à une Vierge du XVIIe siècle — est donnée par M. Weale « comme certainement de la main de Hubert, et peinte peu de temps avant son décès ». Le testament de Robert Poortier est bien vague pour autoriser pareille affirmation, surtout que la peinture de Copenhague, toujours donnée à Peter Cristus, continuateur de Jean van Eyck, n'accuse pas un maître de premier ordre. Elle offre, en plus, cette particularité que les mains, celles de saint Antoine comme celles du donateur, sont d'une médiocrité choquante, et c'est là un défaut dont le retable gantois n'offre pas d'équivalent.

Hubert van Eyck est mort le 18 septembre 1426 ; il fut inhumé dans l'église que décorait son œuvre, sous une pierre tombale assez exactement décrite par les chroniqueurs gantois pour qu'on l'ait pu identifier, en 1893, parmi les débris provenant des travaux exécutés dans la cathédrale. La longue épitaphe en vers flamands, gravée sur une plaque de métal, a disparu. Le texte nous en a été conservé. Destiné à faire ressortir le néant des choses, elle exhortait le passant à songer à la mort. « Hubert van Eyck était mon nom, fameux dans la peinture... Je rendis mon âme à Dieu, en l'an de grâce mil quatre cent vingt-six, le dix-huitième jour de septembre. » Il ne manque, hélas ! que l'âge du défunt.

En résumé, si largement qu'elle se donne carrière, l'imagination n'arrive pas à tracer de l'aîné des van Eyck une figure nettement définie, et elle est, à vrai dire, médiocrement secondée par l'œuvre disparate que, dans l'ardeur de leur zèle, prétendent lui constituer certaines critiques.

La voie ouverte par le comte Paul Durrieu semble aboutir à diriger plus précisément les recherches. Sans nous proposer aucune œuvre certaine du peintre, elle met en évidence des productions d'un sentiment assez proche des parties de l'*Adoration de l'Agneau* où se reconnaît avec le plus de probabilité l'intervention de Hubert. L'aîné des van Eyck se rattacherait ainsi, d'une manière plus normale, à l'expression artistique des premières décades du xve siècle.

Parmi les facteurs du progrès de la technique picturale de cette époque, un des plus essentiels est la miniature. Mais ce procédé, en raison de la délicatesse, de la perfection qu'elle réclame de l'artiste, à cause de son rôle même, constituait en réalité une branche spéciale de l'art, distincte de la peinture proprement dite. S'il paraît dès lors quelque peu aventureux de chercher les débuts des van Eyck dans l'illustration des livres d'heures ou des romans de chevalerie, il n'en reste pas moins, — et le mérite du comte Durrieu est de l'avoir fait ressortir — que, pour l'artiste aussi bien que pour ses clients, l'exacte compréhension des effets et le rendu scrupuleux du détail décidaient de la valeur de l'œuvre, au moment où se produisirent les van Eyck.

La reproduction de quarante cinq feuillets des *Très belles Heures de Jean de France, duc de Berry*, d'après l'original de la bibliothèque de Turin (destiné, sitôt après, à être anéanti par le feu), constitue un document d'exceptionnelle importance pour l'étude de l'art au début du xv[e] siècle. A des feuillets où la conception, très proche de celle des van Eyck, affirme une tendance nettement réaliste, s'en opposent d'autres qui relèvent aussi évidemment du type traditionnel. Si l'on a pu, à propos des premiers, songer aux van Eyck, les seconds font venir à la mémoire le nom de Melchior Broederlam, peintre de Philippe le Hardi.

Poussant plus avant son enquête, le savant commentateur arrive à fournir un ensemble de données infiniment précieuses pour les débuts présumés des van Eyck. Le comte Durrieu montre les Heures de Turin, appartenant au duc de Berry en 1413, ensuite recevant un complément de miniatures visiblement imprégnées du style de Jean van Eyck. Parmi ces dernières il range : *Un prince s'avançant à cheval avec son escorte, non loin du rivage de la mer*. D'un intérêt primordial au point de vue de la facture, merveilleux par la fidèle traduction des côtes, l'épisode constitue, en plus, un document historique inestimable. En effet, M. Durrieu arrive à nous montrer un prince de la maison de Bavière-Hainaut, dans le personnage à cheval (1). Ce prince ne serait autre que Guillaume IV,

(1) *Les débuts des van Eyck* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1903, p. 5).

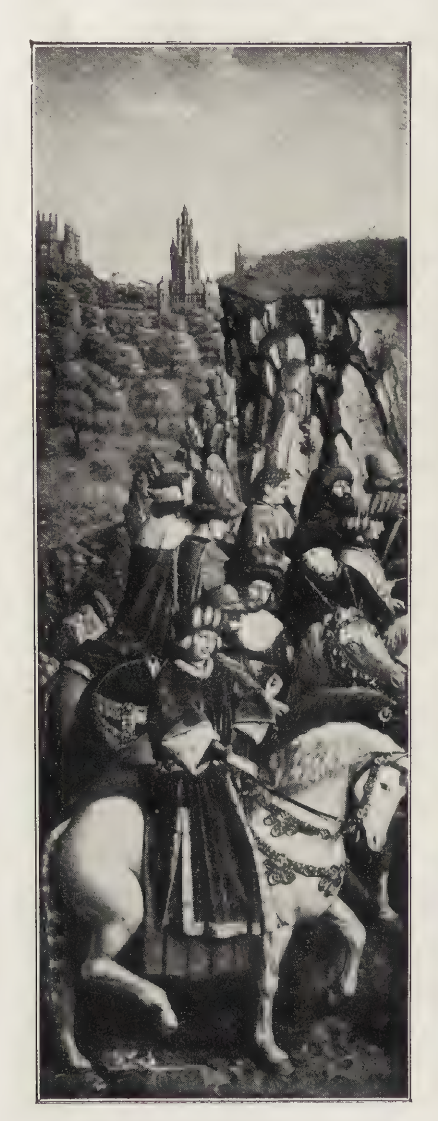
comte de Hollande, de 1404 à 1417; le point est capital, à cause des rapports que nous allons voir s'établir entre le plus jeune des van Eyck et le frère et successeur de Guillaume IV. L'étude du comte Durrieu est donc suggestive au premier chef.

L'auteur incline à voir la main même de Hubert van Eyck dans certaines miniatures du livre d'heures : ainsi les représentations de Dieu le Père, aux feuillets XIII, XIV, XXVIII et XLI; ainsi le groupe des *vierges*, réunies non loin de l'Agneau mystique, comme dans le retable; ainsi d'autres feuillets encore. La question nous paraît devoir être réservée. Hubert van Eyck avait assez donné sa mesure dans les majestueuses figures de l'œuvre gantoise, pour qu'une analogie de conception entre celle-ci et les pages du livre d'heures de Turin pût s'expliquer par l'influence d'un souvenir, autant que par une intervention directe.

III

JEAN VAN EYCK. — SES PREMIÈRES ŒUVRES.

Jean van Eyck avait été appelé à l'honorable mais périlleuse mission de poursuivre l'œuvre restée inachevée à la mort de son frère. Quelle part était laissée à son initiative? Nul encore n'a pu l'établir. Que l'ensemble eût été arrêté dans ses grandes lignes, il y a tout lieu de le supposer. Les parties, bien que distinctes, en avaient sans doute été coordonnées dès l'origine; la pensée du maître




Clichés de la Société photographique.

JEAN VAN EYCK. — LES JUGES INTÈGRES. — LES SOLDATS DU CHRIST.
(Musée Empereur Frédéric, à Berlin.)

ne périssait point avec lui. Il n'en pouvait être autrement, surtout en ce qui concernait le retable ouvert, c'est-à-dire tel qu'il apparaît dans ses parties les plus importantes.

Au moment où il se mettait à l'œuvre, Jean van Eyck était un peintre déjà fameux. Du vivant même de son frère, en 1425, Philippe le Bon, duc de Bourgogne, le prince le plus fastueux de l'Occident, l'avait, par lettres patentes du 19 mai, nommé son peintre et varlet de chambre. Le texte de cette nomination est des plus honorables pour l'artiste.

« A Jehan de Heick, y est-il dit, jadiz pointre et varlet de chambre de feu Monseigneur le duc Jehan de Bayvière, lequel Monditseigneur pour l'abileté et souffisance que, par la relacion de plusieurs de ses gens, il avoit oy et meismes savoit et cognoissoit estre de fait de pointure en la personne dudit Jehan de Heick, iccelui Jehan, confians en sa loyauté et preudommie, a retenu en son pointre et varlet de chambre, aux honneurs, prérogatives et franchises, libertez, droitz, prouffis et esmolumens accoutumez et qui y appartiênent. Et afin qu'il soit tenu de ouvrer pour lui de painture toutes les fois qu'il lui plaira, lui a ordonné prendre et avoir de lui, sur sa recepte générale des Flandres, la somme de c livres parisis, monnoie des Flandres, à deux termes par an, moictié au Noël, et l'autre moictié à la Saint-Jehan, dont il veult estre le premier paiement au Noël mil ccccxxv », etc.

Le document établit d'abord la situation de Jean auprès de Philippe le Bon, que le peintre allait servir jusqu'à sa

mort : puis il révèle une circonstance non moins importante, la qualité antérieurement dévolue à Jean de « peintre et varlet de chambre » de Jean de Bavière, évêque de Liège, administrateur apostolique de l'évêché de Cambrai, celui que l'histoire a flétri du surnom de Jean sans Pitié. Ayant renoncé à son siège épiscopal, en 1418, Jean sans Pitié devint comte de Hollande, se maria, après avoir obtenu les dispenses du pape ; il tint à La Haye une cour opulente et vraisemblablement, Jean van Eyck dut y travailler pour lui. Oncle par alliance de Philippe le Bon, Jean de Bavière était mort le 6 janvier 1425. Le duc de Bourgogne avait donc fait diligence pour s'attacher le peintre dont la valeur lui était connue, comme le prouve la patente de nomination.

La miniature des Heures de Jean de Berry tout à l'heure signalée (où apparaît un prince que M. Durrieu a identifié avec le frère de l'évêque de Liège), permettrait de supposer qu'avant même de se mettre au service de Jean de Bavière, Jean van Eyck a été le peintre de Guillaume, lequel était apparenté de près à Philippe le Bon, par son mariage avec Marguerite de Bourgogne.

Les lettres-patentes de nomination de Jean van Eyck auprès de Philippe le Bon stipulent que le prince agit sur la foi de « plusieurs de ses gens ». Le duc, en effet, comptait dans son entourage d'autres servants portant le nom de van Eyck : Henri, « varlet des faucons », précédemment au service de Jean de Bavière, et surtout Lambert, désigné dans les comptes de la maison de Bourgogne





Clichés de la Société photographique.

JEAN VAN EYCK. — LES SAINTS ERMITES. — LES SAINTS PÈLERINS
(Musée Empereur Frédéric, à Berlin.)

comme le frère même de Jean, sans qu'on sache s'il fut effectivement peintre (1).

En dehors de l'attribution à Jean van Eyck de l'admirable miniature, reproduite par M. Durrieu, où le prince apparaît, l'on possède une œuvre contemporaine de la présence de Jean à la cour de Jean de Bavière : le précieux portrait du Musée de Berlin, connu sous le nom de *l'Homme à l'œillet*. Nous ne nous aventurons pas beaucoup en identifiant ce personnage avec Jean sans Pitié.

Qui ne connaît cette frappante image, soit par la peinture même, soit par l'admirable estampe qu'en a tracée Ferdinand Gaillard ? Tout l'effort du peintre n'a point abouti à donner au modèle une expression de bonne grâce. Des traits durement précisés, des lèvres minces que semble déplisser avec peine un sourire hautain accentué par la froideur du regard, tout cela, joint aux rides qui sillonnent un visage prématurément vieilli, — la chevelure et les sourcils ne laissent pas apercevoir le moindre poil blanc, — constitue un ensemble d'une extraordinaire individualité.

Le personnage, représenté en buste, est vêtu d'une robe grise, fourrée de martre, de laquelle dépasse le collet de damas rouge du vêtement de dessous. Les mains émergent du cadre. La gauche, légèrement levée, semble signaler trois œillets : deux blancs, un rouge, emblèmes d'amour et de constance, que tient la main droite. Au cou du person-

(1) Alex. Pinchart, *Documents authentiques relatifs aux frères van Eyck*. Bruxelles, 1863.

nage, une torsade d'argent, supportant l'insigne de l'ordre de Saint-Antoine : le *tau*, terminé par une clochette d'argent. Cet ordre, — porté également par le cavalier de la miniature des Heures de Turin, comme l'a fait observer déjà le chevalier Six (1), — avait eu pour fondateur Albert de Bavière, père de Jean sans Pitié ; apanage des princes de sa maison, il devait nécessairement orner leur poitrine.

Jean de Bavière, à l'époque de sa mort, avait dépassé de peu la cinquantaine. L' « Homme à l'œillet » semble plus âgé. « A égalité d'âge, les gens de ce temps-là paraissaient notablement plus vieux que ceux d'aujourd'hui, a remarqué M. Durand-Gréville. » Van Eyck, impitoyable dans la traduction du détail, a sans doute accusé au delà du nécessaire les rides de son modèle. A supposer d'ailleurs que celui-ci, au lieu de Jean de Bavière, fût un de ses familiers, encore resterait-il que l' « Homme à l'œillet » fournit le plus ancien des travaux de Jean actuellement connus.

L'hypothèse des rapports de Jean van Eyck avec Guillaume IV devient presque une certitude quand on étudie, au Musée de Copenhague, le portrait, peu attrayant, de Jacqueline de Bavière, fille de ce prince, portrait que tous les critiques considèrent comme la copie d'une œuvre disparue du fameux artiste.

Très en faveur auprès de son nouveau maître, Jean van Eyck ne tardait pas à se voir chargé de missions

(1) *A propos d'un repentir de Hubert van Eyck* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1904, p. 177).




Clichés de la Société photographique.

HUBERT VAN EYCK? — ADAM ET ÈVE.
(Musée royal de Belgique, Bruxelles.)

secrètes, « loingtains voyages que Monseigneur lui a ordonné faire en certains lieux, dont il ne veut aultre déclaracion estre faite ». Deux de ces missions eurent lieu dès l'année 1426. Philippe, veuf en secondes noces de Bonne d'Artois, songeait à se remarier; n'est-on pas autorisé à croire que les voyages ordonnés à son peintre avaient pour but de retracer l'image des princesses qui pouvaient prétendre à l'honneur de partager son trône? L'artiste fit aussi « un pèlerinage en des lieux dont son maître ne veut pas que mention soit faite » (1).

Nous ne connaissons aucune effigie de Philippe le Bon, pouvant être attribuée à son peintre (2). Au Musée de Berlin, un portrait de Bonne d'Artois semble avoir eu pour point de départ une œuvre de van Eyck. Là se bornent les témoignages picturaux du rôle intime tenu par l'artiste auprès du prince qu'il servait.

Au mois d'octobre 1428, une ambassade mettait à la voile pour le Portugal. Elle avait pour objet de solliciter la main de l'infante Isabelle, fille du roi Jean I[er], pour le duc de Bourgogne. Conduite par Jean, seigneur de Roubaix et de Herzelles, chambellan, elle se composait en

(1) On doit à M. Maurice Houtart d'avoir appris que Jean van Eyck, en 1427, célébrait la Saint-Luc, avec ses confrères tournaisiens. Le magistrat lui offrit à cette occasion quatre pots de vin. A ce moment van Eyck résidait à Lille, où une maison avait été louée pour lui. *Jacques Daret, peintre tournaisien du* XV[e] *siècle* (Tournai, 1907).

(2) Le portrait du musée de Gotha, parfois réputé son œuvre, est la copie d'un original, supposé de van d Weyden, appartenant au roi d'Espagne.

outre de Baudouin de Lannoy, seigneur de Molembaix, gouverneur de Lille, — dont le portrait par van Eyck est au Musée de Berlin (1), — d'André de Toulongeon, seigneur de Mornaix, d'Albert, bâtard de Jean de Bavière (le fait est à signaler au passage), de conseillers, de maîtres d'hôtel, d'écuyers et de poursuivants d'armes. Jean van Eyck en faisait partie. Il était chargé de reproduire les traits de la future duchesse. Une somme de cent soixante florins lui était allouée, dans les termes les plus flatteurs. L'octroi rappelle les « services qu'il a faiz, et faict journellement », parle de ceux « que encore fera au temps à venir ». On ne saurait rien souhaiter qui pût mieux établir que, de son temps même, Jean van Eyck était un peintre très particulièrement apprécié.

Le voyage ne prit fin qu'à la Noël de 1429. Ses étapes offrent un vif intérêt pour l'histoire de notre artiste ; certaines œuvres semblent en conserver le souvenir et laissent deviner son séjour en des lieux non spécifiés jusqu'ici.

Du 20 octobre au 13 novembre, on relâchait à Sandwich et à Plymouth ; du 25 novembre au 2 décembre à Falmouth ; du 11 au 14, à Bayona, en Galice. Le 16 décembre, arrivée à Cascaës, à l'embouchure du Tage ; le 18, débarquement à Lisbonne. Le voyage fut alors poursuivi par terre, et le 12 janvier 1429 l'ambassade était à Aviz où, le lendemain, elle était reçue par le roi et sa famille. Van

(1) Voir page 87.



JEAN VAN EYCK. — LA VIERGE ET L'ENFANT.
(Galerie Blundell Weld, Ince Hall.)

Eyck peignit le portrait de la princesse, que des envoyés spéciaux portèrent au duc de Bourgogne. On n'a point retrouvé la trace de cet ouvrage ; peut-être est-ce à lui que s'applique la citation d'une peinture intitulée *la belle Portugalaise*, dans un inventaire des collections de Marguerite d'Autriche ? Vers la mi-février s'accomplissait un pèlerinage à Saint-Jacques de Compostelle, suivi de visites au roi de Castille, au duc d'Arjona, dans l'Andalousie; à Mahomet, roi de Grenade. Les voyageurs étaient de retour à Lisbonne, à la fin de mai. Comme le constate M. Alex. Pinchart, ils s'étaient dirigés vers le nord, à travers le Portugal, étaient ensuite revenus par la province de Valladolid, avaient traversé la Vieille et la Nouvelle-Castille, se dirigeant sur Grenade par la province de Jaën, pour retourner à Lisbonne par l'Andalousie.

Le séjour à Lisbonne prit fin le 8 octobre; le 29 novembre on relâchait à Plymouth ; enfin, le jour de Noël, on débarquait à l'Écluse. Dès le 8 janvier 1430, on célébrait en grande pompe, à Bruges, le mariage de Philippe le Bon et d'Isabelle de Portugal, mariage à l'occasion duquel fut instituée la Toison d'Or ; Baudouin de Lannoy en porte le collier, sur son portrait du Musée de Berlin.

Les peintures de Jean van Eyck n'ont pas permis jusqu'à ce jour d'établir avec certitude la présence de leur auteur dans tel endroit déterminé. A défaut d'un monument et d'un site connus, les plantes exotiques, les cimes neigeuses rappellent son passage en des lieux éloignés du sol natal. Qu'il ait, ou non, participé dès l'origine à l'exé-

cution du retable de l'*Adoration de l'Agneau*, il demeure évident qu'il n'a pu collaborer à cet ensemble que par intervalles. A peine quatre mois s'écoulent entre la mort de Jean de Bavière et l'entrée de Jean van Eyck au service du duc de Bourgogne.

Durant cette courte période résida-t-il à Gand, auprès de son frère et de leur sœur Marguerite, elle aussi adonnée à la peinture selon certains auteurs, et dont l'existence reste pourtant problématique ? On l'ignore. Marguerite van Eyck, à qui même on a attribué plusieurs ouvrages, est mentionnée pour la première fois, au xvie siècle. Nous savons d'autre part de façon formelle, que Hubert van Eyck, au moment de sa mort, en 1426, ne laissait à Gand aucun héritier. Sa succession fut conséquemment frappée du « droit d'issue ».

Parmi les œuvres datées de Jean van Eyck, aucune n'est antérieure à 1432. Dans le relevé des productions admises par divers critiques comme émanant de lui, l'on en signale de plus anciennes, notamment une *Tête de Christ*, au Musée de Bruges, datée de 1420. Il s'agit là d'une simple copie, point moderne d'ailleurs, d'après la peinture bien connue du Musée de Berlin, et dont la date est altérée. Le chanoine Carton la connut encore comme de 1440. En 1861, déjà, M. Weale signalait la supercherie. On l'exhibe néanmoins toujours comme une « production de la jeunesse » du peintre.

Vient ensuite le *Sacre de saint Thomas Becket*, appartenant au duc de Devonshire, que son inscription : Jo̅h̅e̅s



Cliché Hanfstaengl.

JEAN VAN EYCK. — PORTRAIT D'UN INCONNU « TIMOTHÉE ».
(National Gallery, Londres.)

DE EYCK — FECIT + AÑO MCCCC21 (1421) DIE OCTOBRIS, fit désigner par Waagen pour la première en date des créations de van Eyck. Mais cette peinture, on put le constater à l'exposition des Primitifs flamands tenue à Bruges, en 1902, appartient au XVIe siècle. L'auteur du *Catalogue critique*, M. Georges Hulin, la citait « comme un excellent exemple de l'impuissance des signatures et des documents, à garantir l'authenticité d'un tableau ».

Un portrait de Philippe le Hardi, gravé au XVIIe siècle par van Pierre van Sompel, d'après une peinture supposée de Jean van Eyck mérite une mention. Dans cette estampe, d'ailleurs point mauvaise, rièn ne caractérise l'époque à laquelle appartient le personnage, mort en 1405. Van Sompel avait un penchant à alourdir les traits des effigies retracées par son burin. Dans sa planche il n'a pas manqué à cette habitude, mais tout n'y paraît pas de pure fantaisie. La coiffure, et surtout le vêtement, broché de grandes coquilles de Saint-Jacques, sont assez précis. Jean van Eyck eut-il mission de reproduire, pour Philippe le Bon, quelque effigie de son aïeul, défigurée par le burin d'un graveur maladroit? La chose se peut admettre.

Il fut de mise, jusque fort avant dans le XIXe siècle, d'ignorer les « gothiques ». Les Pays-Bas ont laissé par là se perdre, se démembrer, avec une totale indifférence, les œuvres d'artistes comptés parmi les plus célèbres de leur temps. L'absence d'œuvres de Hubert van Eyck en fournit la preuve indéniable. Jean van Eyck, par un rare privilège, appartient aux maîtres les mieux définis du XVe siècle.

Les productions de son pinceau s'élèvent, en totalité, à une trentaine, dont un tiers authentiqué par sa signature. Même pour ces dernières, l'accord n'est point établi sur la légitimité de leur attribution. En revanche, et nonobstant le manque de signature, plusieurs sont acceptées sans réserve.

IV

LA PART DE JEAN VAN EYCK DANS L'*Adoration de l'Agneau.*

A s'en tenir à la date fournie par le chronogramme des volets de Berlin, l'année 1432 vit l'achèvement de l'*Adoration de l'Agneau*. Un temps considérable avait nécessairement été consacré à sa production : dix à douze ans, selon M. Weale, pour qui l'ensemble est, en majeure partie, de Hubert. La part de Jean, dans l'hypothèse plus plausible de M. Dvorak, représente encore une somme de travail énorme.

Un texte publié par le Dr Voll, mémorial d'un voyage fait, dans les Pays-Bas, en 1495, par un médecin nurembergeois, Jerôme Münzer (1), atteste qu'à cette époque, l'*Adoration* n'était point signalée comme issue d'une collaboration. Le savant nurembergeois ne vit, sans doute, le retable qu'ouvert; il ignora le chronogramme. Albert Dürer, dans ses notes de voyage, ignore également Hubert. Pour lui, la peinture de Saint-Bavon est l'œuvre exclusive de Jean.

(1) *Die Werke des Jan van Eyck, eine kritische Studie.* Strasbourg, 1900.

Sans prétendre que ce dernier ait donné au retable son unité en reprenant le travail de son frère, selon l'hypothèse de M. Voll, nous présumons qu'il bénéficia d'une assez grande latitude pour mener l'œuvre à bonne fin. Il put donc en être tenu pour le seul auteur.

A la part que lui assigne M. Dvorak appartient presque tout le paysage. L'on se rallie d'autant plus volontiers à cette opinion que Jean, merveilleux paysagiste, évoque, dans plusieurs de ses œuvres comme par le fond de l'*Agneau Mystique*, le souvenir de son voyage dans les pays du midi.

En ce qui concerne les édifices qui profilent leurs graves silhouettes dans les lointains azurés, personne n'est arrivé, selon nous, à une identification satisfaisante. M. Six rappelle une note de feu de Vries, d'après laquelle, en commençant par la gauche, les tours seraient celles de Munster, d'Utrecht, de Cologne, de Maestricht, de Maeseyck ou Boppard, de Mayence. Peut-être reconnaît-on la tour d'Utrecht; pour le reste, on ne se rallie pas sans hésitation aux vues du jeune savant. Les panoramas anciens donnent plutôt à supposer que van Eyck a tenu à rappeler des monuments autres que ceux de son pays. On pourrait, notamment, identifier l'église à deux tours, s'élevant vers la droite, avec l'ancienne cathédrale de Lisbonne; la tour qui la précède, avec la Tour de l'Or, à Séville; la flèche, cantonnée de quatre clochetons, avec celle de Saint-Lambert à Liège, — élevée par Jean de Bavière, ce qu'il faut consigner au passage. On est généralement d'accord

pour voir, sur la hauteur, la cathédrale de Cologne. Dans le fond du volet où apparaissent les *Juges intègres*, à l'extrême gauche, la tour carrée à quatre pinacles d'angle rappellerait assez exactement celle de Canterbury, lieu de pèlerinage fameux au moyen âge, et tout proche de Sandwich, où relâchèrent pendant plusieurs jours les ambassadeurs de Philippe le Bon. En somme, partout des analogies, mais de certitudes point.

Laissant à Hubert les parties du polyptyque déjà considérées, la part de Jean consisterait dans les huit volets. Ceux de la rangée supérieure, cintrés, représentent les *Anges chanteurs* et les *Anges musiciens*, puis les figures d'*Adam* et *Ève*. Le retable fermé, ces derniers panneaux recouvraient la figure de *Dieu le Père*, les groupes d'anges correspondant aux figures de la *Vierge* et de *saint Jean*. Extérieurement, ces mêmes panneaux, rapprochés, représentaient l'*Annonciation*, la Vierge, agenouillée, occupant la droite, l'Ange, à genoux également, lui faisant face. L'intervalle est constitué par l'appartement de la Madone. Dans la partie cintrée apparaissent : à gauche, la *Sibylle d'Erythrée*, à droite, la *Sibylle de Cumes*. Au-dessus de l'Ange, le *Prophète Zacharie*; au-dessus de la Vierge, le *Prophète Michée*. Les figures d'Adam et Ève sont de grandeur naturelle; celles des anges sont légèrement plus petites, comme celles de la Vierge et de l'Ange, traitées presque en grisaille.

Les groupes formant la rangée inférieure sont de proportions appropriées à celles de l'*Adoration* proprement dite. Les volets de gauche montrent des cavaliers, les *Juges*

intègres, précédés des *Soldats du Christ*. Les *Saints Ermites* et les *Saints Pèlerins* leur font face. Tous convergent vers l'autel de l'Agneau.

Le retable clos, la rangée inférieure faisait paraître dans des niches simulées, les figures, en grisaille, des deux *Saints Jean*; aux extrémités paraissent *Josse Vyt* et sa femme, *Isabelle Borluut*, agenouillés en prière.

Les excellentes reproductions de la Société photographique permettent de constater une assez sensible différence de style entre les parties précitées. Les groupes d'anges ne s'harmonisent pas avec les figures centrales. La chose eût été d'évidence immédiate sans la disjonction séculaire des panneaux.

D'une surprenante justesse d'expression, d'attitudes, de gestes, les anges sont étudiés à l'admiration. Ils le cèdent pourtant aux radieuses figures séraphiques créées par les maîtres italiens. Il était conforme au tempérament de van Eyck, dans les tâches qu'il abordait, de subordonner la grâce à la sincérité. Ne rien omettre, ne rien ajouter, telle semble avoir été sa devise. Le chœur angélique (*laudant eum in cordis et organo*) constitue d'ailleurs un prodige, et van Mander, paraphrasant un poème de son maître, Luc de Heere, pouvait insister à bon droit sur l'extraordinaire vérité de ces jeunes têtes, dont le groupement procure l'illusion d'un accord.

Bien que séparé par les grandes figures centrales, le groupe des anges musiciens ne fait qu'un avec le précédent, l'ange tenant la harpe frappe des doigts la mesure

sur l'épaule de son voisin. Il semble attentif au moment d'entrer dans le concert. Quant à celui qui tient l'orgue (dans lequel van Mander croyait reconnaître sainte Cécile), nul ne songera à le donner comme un modèle de grâce.

A ces deux panneaux, aujourd'hui au musée de Berlin, se juxtaposaient les figures d'Adam et Ève : d'importance capitale, elles suffisent à établir le progrès réalisé par la peinture sous l'influence des frères van Eyck. Le peuple, peu accessible à la portée mystique de l'ensemble, s'habitua à désigner le retable comme celui « d'Adam et Ève ». Aujourd'hui, même, c'est sous ce nom qu'est couramment désignée la chapelle qu'il décore. Peu distinguées, sous le rapport du type, ces figures accusent un surprenant degré de savoir. Par rapport à la splendeur des figures environnantes, elles choquent vraiment par leur nudité ; on les dirait frappées de réprobation, et c'est sans doute l'impression ressentie par van Mander, quand il avançait qu'elles expriment la honte. Destinées à être regardées d'en bas, les deux figures, particulièrement celle d'Adam, se présentent quelque peu en raccourci. Les pieds ne sont que partiellement visibles ; la ligne des épaules est tombante.

Nous ne nous rallions pas sans hésitation à la théorie consistant à faire de Jean l'auteur de ces figures. Aucun témoignage matériel n'y invite. Il y a même lieu d'observer que, selon toute apparence, un même modèle posa pour Dieu le Père et pour Adam. Dans la série des Vierges de Jean van Eyck, vous n'en rencontrez aucune dont le



Cliché Neurdein.

JEAN VAN EYCK. — LA MADONE DU CHANCELIER ROLIN.
(Musée du Louvre.)

type rappelle celui d'Ève. Seul le détail du fruit défendu, qui paraît être un citron, peut faire songer au séjour du peintre en Portugal.

On a soutenu que, faute d'avoir pu se procurer un modèle de femme, le peintre a travaillé de pratique. C'est encore une thèse. Qu'il y ait contraste entre la figure d'Eve et celle d'Adam, où le peintre pousse la fidélité jusqu'à vouloir montrer le duvet des jambes, le hâle des mains et du cou, rien de plus vrai. Mais la femme n'est point pour cela une conception imaginaire. Dans les miniatures, comme dans les productions de la statuaire des maîtres septentrionaux, l'idéal diffère sensiblement de celui de l'art italien; on peut dire qu'il est régi par la mode. Sous la robe ajustée des dames de haut parage, le buste étriqué se prolonge en un corps fluet, au ventre proéminent. A la supposer vêtue, l'Eve tracée par le pinceau de van Eyck répondrait à cet idéal particulier.

Les panneaux du Musée de Bruxelles, par leur relief, par leur précision, par la qualité du modelé intérieur, prennent rang parmi les chefs-d'œuvre; ils frappent de surprise, même dans un milieu où ne manquent certes pas les beaux spécimens des coloristes du XVIIe siècle.

Précédant les Juges intègres (*Justi judices*), les soldats du Christ (*Christi milites*) s'avancent imperturbables sous des armures éclatantes, porteurs de bannières à la croix; ils sont couronnés de lauriers. On y voit saint Georges, saint Victor, saint Sébastien. Suit après la cohorte des personnages historiques ou légendaires : preux du moyen

âge, Charlemagne, Artus, etc., assez vaguement précisés. On y peut difficilement reconnaître des portraits. Parmi les juges intègres, l'on persiste, depuis le XVI[e] siècle, à montrer les frères van Eyck. Sur un destrier blanc, richement caparaçonné, vêtu d'une robe de velours bleu fourrée d'hermine, Hubert marcherait, égal des princes (dans le rang desquels se confondrait son frère), drapé dans une robe noire, sur laquelle tranche un collier de corail. Jean est coiffé d'un ample chaperon rouge. Si, comme le croyait van Mander, l'*Adoration de l'Agneau* était le résultat d'une commande de Philippe le Bon, Jean occuperait la première place parmi les cavaliers, et celle-ci est occupée par Hubert van Eyck.

Quelque regret qu'on en ait, Hubert van Eyck ne saurait conserver dans le cortège la prééminence que lui décerne la tradition populaire. Le rang plus modeste, assigné à son frère, eût permis, à la rigueur, de croire à la présence de Jean parmi les cavaliers ; mais encore demeure-t-elle problématique.

Les volets de droite rassemblent la foule des saints anachorètes et des pèlerins. Saint Antoine conduit les premiers, auxquels se sont jointes Marie-Madeleine et Marie l'Égyptienne accourues du fond leurs retraites pour contempler l'autel où saigne l'agneau du sacrifice. Le contraste est frappant entre ces hommes vêtus de bure, et les dignitaires qui leur font face. Comme éblouis par des clartés soudaines, ils s'arrêtent; dans un moment, vous les verrez prosternés.

A leur suite, défilent les *Peregini sancti*, sous la conduite du géant saint Christophe dont la contemplation préserve le fidèle de la mort subite ou violente. Les deux groupes se confondent tout comme se prolonge la ligne du paysage. Mêmes hauteurs couronnées de luxuriantes végétations exotiques, où le feuillage des cyprès se mêle à celui des grenadiers et des palmiers. Car les personnages arrivent de ces contrées où croissent l'oranger et le dattier, et le vol des oiseaux migrateurs constate l'éloignement.

Certainement, parmi les ermites, plus d'un s'apparente, par le style, à certains des vieillards groupés autour de l'autel de l'agneau. Le cortège des pèlerins, en revanche, n'est pas sans montrer des figures plus habituelles à Jean van Eyck.

Le retable fermé, la zone supérieure est tout entière attribuée à la *Salutation angélique*. L'ange Gabriel et la Vierge, nous l'avons dit, en occupent les extrémités ; l'intervalle est sans figures. La chambre de la Vierge est extraordinairement basse ; s'ils se redressaient, les personnages heurteraient le plafond. Disposition fâcheuse, qui ne peut se justifier que par l'obligation où s'est vu le peintre, de réserver, en vertu de son programme, une place aux figures de prophètes et de sibylles, comme au-dessus d'Adam et Eve il a peint aussi, en grisaille, le *Sacrifice de Caïn* et le *Meurtre d'Abel* ; ces parties accessoires sont fort remarquables.

L'ange, porteur d'une branche de lis, fléchit le genou devant la Vierge et délivre son message. Les mots : *Ave*

gratia se lisent à hauteur des lèvres. Marie, les mains croisées, écoute avec ravissement et sa réponse : *Ecce ancilla Dñi*, est inversée, pour ne point contrarier la succession normale des mots. — Naïveté mais non pas inadvertance, comme le laisse entendre certain critique.

On attribue à des auxiliaires les figures de sibylles. Ces figures sont, au contraire, très belles, et leur caractère archaïque les fait paraître d'une date antérieure au groupe de l'*Annonciation*.

Rien, il faut le dire, n'apparente la Vierge et l'ange Gabriel aux idéales créations d'un Angelico da Fiesole ou d'un Filippo Lippi. Le peintre n'a point, à ce qu'il semble, tenu à les distinguer des humains. La chambre de la Madone est celle où pouvait vivre toute fille de la bourgeoisie du temps ; si le regard se porte au dehors, l'ajourage des baies romanes ne laisse entrevoir que le pays de Flandre. C'est une riante maison au pignon en gradins, précédée d'un jardinet ; du côté de l'ange, un pignon aigu, en bois. Sur l'un des volets du milieu, vue en perspective, une large voie conduit à une porte de ville tandis que, parallèlement au plan du tableau, s'élève une façade à quatre étages percée de fenêtres rectangulaires et couronnée de créneaux.

D'une grande précision de détails, ce petit tableau urbain est de la qualité la plus rare. Au détour d'une rue, des passants se sont arrêtés. Le soleil, sur la chaussée, laisse se découper l'ombre des pignons. L'ambition du peintre fut-elle de perpétuer le souvenir de quelque demeure

aimée, ou simplement de retracer la vue prise de ses fenêtres ? Cette dernière hypothèse semble aujourd'hui prévaloir. La façade crénelée formerait l'angle de la rue Courte du Jour et de la rue de Brabant; de la demeure de Josse Vyt (rue actuelle du Gouvernement), le peintre aurait obtenu une perspective entièrement conforme à celle reproduite dans son œuvre. Telles sont les conclusions d'un Gantois, artiste et archéologue, pour qui le passé de sa ville natale n'a point de secrets (1).

Sur les volets du bas, les donateurs. Revêtu de l'ample et disgracieuse houppelande, le « peliçon » rouge à ceinture basse, porté à la cour de Bourgogne, Josse Vyt a la tête complètement rasée. Peut-être, dans la piété profonde que traduisent son attitude et son regard — il est vu de face — a-t-il déposé la perruque en forme d'écuelle, en honneur parmi les courtisans de Philippe le Bon. L'œil terne, levé au ciel, le front plissé, les mains jointes disent l'humilité parfaite. Isabelle Borluut, matrone aux traits durs et masculins, sous sa coiffe blanche se recueille non sans roideur. On dirait les portraits de Josse Vyt et de son épouse plutôt sculptés que peints ; la traduction de la nature y est d'une fidélité exemplaire.

A qui en faire honneur? A Jean, portraitiste émérite, ou à Hubert ? Les textes inscrits sur leurs cadres constituent un hommage aux donateurs autant qu'aux auteurs de la peinture. Si admirables que soient ces effigies, elles ne sont

(1) Arm. Heins, *Une vue de Gand peinte par Hubert van Eyck*. Gand, 1907.

pas à ce point caractéristiques de la manière de Jean, qu'elles ne puissent être également attribuées à son frère. Un récent biographe du patricien gantois, M. Victor Fris (1), se prononce en faveur du dernier. Il nous apprendra, en outre, que Josse Vyt, bourgmestre de 1433 à 1434, fut, sous des apparences débonnaires, un magistrat rigoureux; qu'il mourut en 1439 ; que sa femme lui survécut de quatre ans.

Les statues simulées de saint Jean-Baptiste et de saint Jean l'évangéliste, par l'abondance et le caractère anguleux de leurs draperies, appartiennent franchement au xv[e] siècle et Jean van Eyck en doit être l'auteur. S'il fut aussi celui des portraits, où et à quel moment Josse Vyt et Élisabeth Borluut furent-ils ses modèles? La chose, d'importance secondaire au point de vue de l'art, n'est pas indifférente à qui veut suivre par le détail la vie de l'illustre peintre.

Jean van Eyck, revenu de Portugal, se fixa à Bruges. Possesseur d'un « hostel », il eut l'honneur de recevoir, en 1432, la visite de Philippe le Bon « venant veoir certain ouvraige fait par ledit Johannes » (2). Quelle était cette peinture? Point la minuscule *Madone* d'Ince Hall comme l'avait supposé M. Weale ; il suffisait de l'apporter au duc. Était-ce l'*Adoration* ? Comment le savoir? Le prince fit largesse aux « varlets » — lisez les élèves — du peintre. Sans doute avaient-ils eu une part à l'exécution de l'œuvre? M. Fierens Gevaert (3) émet la supposition que, devan-

(1) M. Victor Fris, dans la *Chronique des arts*, 1907, p. 61.

(2) De Laborde, *Les ducs de Bourgogne*, t. I, p. 226, nº 939.

(3) *La Renaissance septentrionale et les premiers maîtres des Flandres.* Bruxelles, 1905, p. 140.



JEAN VAN EYCK. — LA MADONE AU CHARTREUX.
(Collection du baron Gustave de Rothschild, Paris.)

çant le retour des autres membres de la mission, Jean van Eyck aurait ainsi gagné du temps pour le retable. Avantage minime, car durant le voyage même, l'artiste a pu produire des œuvres, faire des portraits, recueillir des impressions ?

Au cours des siècles, le polyptyque courut de graves dangers et, pour lamentable que soit la dispersion de ses parties, c'est miracle de les voir toujours existantes. Convoité par Philippe II, il eût rejoint en Espagne les innombrables trésors artistiques de la Flandre, sans l'opposition du chapitre. Le roi s'adressa alors au peintre Michel Coxcie, le « Raphaël flamand », pour en obtenir une copie. A son tour démembrée, cette réplique sert à donner l'illusion de l'ensemble aux visiteurs de la cathédrale de Gand, comme à ceux du musée de Berlin. Son exécution occupa l'artiste deux années, et rien ne fut épargné pour la rendre parfaite. On fit venir, par l'intermédiaire du Titien, le bleu nécessaire au manteau de la Vierge. Outre des changements de détail, sur lesquels il serait superflu d'insister, le copiste substitua des figures d'évangélistes, de sa composition, aux portraits des donateurs. Les panneaux d'*Adam* et *Ève* ne furent point copiés.

Une première fois restauré, en 1550, par Lancelot Blondeel, de Bruges et Jean Scorel, d'Utrecht (1), le retable le fut de nouveau en 1612. Endommagé par le feu en 1641, on le vit, en 1663, confié au peintre gantois Antoine van

(1) Ils le firent avec un si grand respect, que, d'après une ancienne chronique, ils baisèrent le tableau en plusieurs endroits.

den Heuvel pour « nettoyage » et, en 1731, à Albert Fontain « pour réparations ». A grand'peine sauvé de l'incendie du 11 septembre 1822, l'ensemble dut, en 1825, être l'objet d'une nouvelle réfection. Les traces de ces réparations successives sont malheureusement très visibles.

L'influence des frères van Eyck se répandit avec une étonnante rapidité, non pas seulement dans la Flandre et les pays circonvoisins, mais en Italie et en Espagne.

Une phrase de Vasari est à retenir : « Quelques Florentins qui commerçaient avec la Flandre et Naples, ayant envoyé au roi Alphonse Ier un tableau à l'huile de Jean de Bruges »... Nul doute que parmi les représentants des maisons étrangères certains aient tenu à faire connaître à leurs compatriotes les productions de l'artiste qui donnait un si grand lustre à la cour de Bourgogne. Quant à la fable du voyage d'Antonello de Messine, allant surprendre, par des manœuvres plus ou moins suspectes, dans l'atelier même de Jean van Eyck le secret de la peinture à l'huile, on a cessé d'y ajouter foi. La date de naissance du maître vénitien (1444) est postérieure de trois ans à la mort de Jean van Eyck ! N'empêche que des peintures d'Antonello ont passé, en Italie même, pour des créations flamandes. Telle, par exemple, une des plus notoires : le délicieux petit *Saint Jérôme*, de la Galerie Nationale de Londres.

En Espagne, un groupe considérable d'artistes catalans relève de van Eyck. La constatation, dès l'année 1445, d'emprunts directs faits à l'*Adoration de l'Agneau* par l'auteur du fameux *Retablo de los Concelleres*, Luis Dal-



Cliché Hanfstaengl.

JEAN VAN EYCK. — JEAN ARNOLFINI ET SA FEMME.
(National Gallery, Londres.)

mau, de Barcelone, fait admettre la présence de ce peintre dans l'atelier même de van Eyck, à Bruges. Nulle part, les rapports de style ne sont plus évidents que dans une création longtemps admise à figurer avec honneur dans l'œuvre des frères van Eyck : le *Triomphe de l'Église sur la Synagogue*, au Musée de Madrid. Ici, les emprunts sont plus directs encore que dans le retable de Barcelone. Waagen, sur la foi de Passavant, plaça le *Triomphe de l'Église* presque au rang de l'*Adoration de l'Agneau*, mais il n'hésita pas à confesser son erreur, une fois mis en présence de la peinture. L'œuvre, j'y insiste, est d'origine catalane, sans doute de Luis Dalmau, d'après M. Sanpère y Miquel, l'érudit historien de ce remarquable groupe d'artistes. Au total, cette production est à mentionner comme un témoignage du très court délai que mirent les principes de l'école flamande à s'imposer aux peintres méridionaux.

En 1841, le D[r] Waagen encore crut devoir signaler à l'attention de la critique une curieuse peinture du Musée de Naples : *Saint Jérôme dans sa cellule*, désignée par lui comme émanée de Hubert van Eyck. Saint Jérôme, vêtu de la robe des franciscains, sur laquelle retombe sa barbe vénérable, est coiffé de la calotte rouge. Sur une table, à sa droite, est jeté le chapeau de cardinal aux glands multiples; autour de lui mille objets épars : livres, parchemins froissés, par malheur indéchiffrables, fioles, etc. Interrompant sa lecture, le pieux solitaire apporte toute son attention à extraire une épine de la patte d'un lion

accroupi à ses pieds. Œuvre infiniment curieuse et d'une remarquable puissance de coloris, italienne ou plus probablement espagnole.

Rappelons enfin la présence, singulièrement révélatrice parmi les peintres employés à Paris et à Bruges par Philippe le Bon, en 1424 et 1425, de « Hans de Constances ». Or ce Hans est identifié avec Hans Witz (ou Witzing), père de Conrad, le remarquable interprète de la nature, dont les œuvres à Bâle, à Genève, à Strasbourg et à Naples, ne sont pas sans trahir l'influence des van Eyck (1).

V

JEAN VAN EYCK ; SA CARRIÈRE INDÉPENDANTE

Avec Jean van Eyck, nous sortons du domaine de l'inconnu.

« Dans cet art, a pu dire M. A. Gruyer (2), les conventions disparaissent, la vérité seule demeure. Les figures prennent les apparences de la vie, les physionomies s'animent d'un sentiment déjà presque moderne... La peinture descend des régions mystiques et se prend à vivre sur une terre rajeunie, dont on voit à perte de vue la fécondité. »

La signature la plus ancienne du peintre apparaît sur

(1) Daniel Burckhardt, *Studien zur Geschichte der Altoberrheinischen Malerei*, 1906 (*Jahrbuch der K. Preussischen Kunstsammlungen*), et T. v. Frimmel, *Blätter für Gemäldekunde*, n° 7.

(2) *Voyage autour du salon carré au Musée du Louvre*. Paris, 1891, p. 312



Cliché Hanfstaeng.

JEAN VAN EYCK. — LE CARDINAL ALBERGATI.
(Musée impérial, Vienne.)

la délicieuse *Madone* appartenant à M. Charles Weld Blundell, à Ince Hall, près Liverpool. Tracée en caractères presque microscopiques, une inscription dit : *Completum anno domini* M. CCCC XXXII *per Johannem de Eyck Brugis. Als ik kan.* Ces derniers mots, « comme je puis », figurent sur d'autres œuvres de l'artiste : ils témoignent de sa conscience autant que de sa modestie.

La *Madone* d'Ince Hall mesure à peine 23 centimètres sur 15. A quelque égard qu'on l'examine, c'est, peut-on dire, une merveille. La souplesse des mouvements y est aussi remarquable que la liberté de la facture. L'enfant Jésus, assis sur les genoux de la Vierge, tourne d'un geste mutin les pages du livre d'heures enluminé, dont sa mère poursuit la lecture. Sur l'appui de la fenêtre, à gauche, sont posées deux oranges. La robe bleue de la vierge, le rouge profond de sa draperie, la beauté du tissu noir aux pâleurs d'or, drapant le trône où elle siège, le tapis d'Orient étendu sous ses pieds composent, avec les accessoires, une des plus inimitables harmonies sorties du pinceau de l'artiste.

Parmi tant d'orfèvreries et de joyaux accumulés, Philippe le Bon n'en pouvait compter de plus précieux que les œuvres de son peintre. Il en avait été ainsi déjà pour son grand-père et son grand-oncle, que servirent les frères de Limbourg, miniaturistes admirables que van Eyck connut sans doute, à l'école desquels il se forma peut-être.

La *Madone*, dite « de Lucques », pour avoir, jusqu'en 1847, appartenu au souverain de cette principauté, et que possède aujourd'hui le Musée de Francfort, se rap-

proche fort de l'œuvre précédente. Les couleurs y sont distribuées d'une manière presque semblable. La Vierge, dans un mouvement tendre et pudique, y donne le sein à l'Enfant, assis sur ses genoux.

Jean van Eyck idéalise peu ; sa conception de la beauté féminine, nous l'avons dit, répond au goût du temps ; la même remarque s'applique à Fouquet : souvenez-vous plutôt de sa Vierge du Musée d'Anvers ? Le front semble démesuré, et la naissance des cheveux, arrêtée par un bandeau, n'en adoucit point le contour. (Pour les deux sexes, la chevelure ne devait que beaucoup plus tard contribuer à la parure et constituer un ornement.)

Viollet-le-Duc a pu dire du costume masculin de la cour de Bourgogne qu' « il semble issu de l'étude du laid et du difforme » ; il eût mal servi un peintre soucieux d'embellir. Les portraits de van Eyck flattent peu leurs modèles.

Le fameux *Timothée* : Τυμωθεος, de la Galerie nationale, à Londres, est daté du 10 octobre 1432. Les mots LEAL SOVVENIR, taillés dans le marbre d'une rampe où s'appuie le personnage, révèlent dans le modèle une personnalité de marque. Le rapprochement des nuances, chaperon vert et peliçon rouge, n'a rien de séduisant. Au point de vue de l'art, en revanche, ce portrait est de premier ordre. La précision du contour, la puissance du relief, le rangent, en dépit de la laideur du modèle et de l'exiguïté du cadre (33×16), parmi les plus parfaits qui soient, et Ingres en eût envié la correction.

Le plus récemment identifié des portraits de van Eyck,



Cliché Anderson

JEAN VAN EYCK. — SAINT FRANÇOIS D'ASSISE RECEVANT LES STIGMATES.

(Pinacothèque royale de Turin, et collection Johnson, Philadelphie.)

Baudouin de Lannoy, dit le Bègue, entré au Musée de Berlin, en 1902, caractérise à merveille le personnage. Nullement beau, et mal servi par son costume, le seigneur de Molembaix, né en 1386, aurait eu quarante-six ans en 1432. Le visage est imberbe, la mâchoire énorme; il a la lèvre méprisante. Un immense chapeau lui descend sur les yeux et ajoute à son air rébarbatif. Dans la galerie italienne, où il figurait, ce remarquable morceau passait pour un Mantegna.

D'une exécution invariable dans leur conscience, les œuvres de Jean van Eyck vont se suivre de près. Fixé à Bruges, définitivement, et marié depuis 1431, il acquiert le droit de bourgeoisie le 9 septembre 1433. Le fait de voir à cette même date la bourgeoisie conférée (moyennant le prix considérable de XII livres) à Jean *Tegghe* « de Maesheic, au pays de Liège », a induit à se demander si van Eyck et Tegghe ne seraient point un même individu (1). Pour admettre la chose, il faudrait que van Eyck fût simplement un surnom.

La date du mariage du peintre est indéterminée. De sa femme, Marguerite, le prénom seul est connu. Ce prénom a pu contribuer à faire supposer l'existence d'une sœur de Jean et Hubert, Marguerite van Eyck, laquelle se serait adonnée, comme eux, à la peinture. L'ancien archiviste de Bruxelles, Alphonse Wauters, a relevé le nom de « Magriete van Ecyk » dans un registre des personnes qui, entre 1460 et

(1) Abbé J. Coenen, *Quelques points obscurs de la vie des frères van Eyck*. Liège, 1907.

1470, firent le pèlerinage du sanctuaire réputé de Hal. S'agit-il là de l'épouse du peintre? A défaut de son nom, les traits de son visage nous sont connus par une admirable effigie, appartenant au Musée de Bruges, et peinte en 1439.

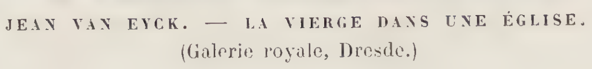
Du 21 octobre 1433 est daté un portrait d'homme dit au « Turban rouge », appartenant à la Galerie nationale de Londres. M. Durand-Gréville y voit une effigie de van Eyck. Apocryphe aux yeux de M. Voll, sa place n'est point parmi les plus parfaites productions du maître, ce qui ne l'empêche d'être un morceau attachant. L'œuvre appartenait, au XVIe siècle, à la collection Arundel. C'est presque un brevet d'authenticité.

Jean van Eyck ne fut pas seulement un peintre de cour aux gages de Philippe le Bon (1). Son pinceau était maintes fois sollicité par une clientèle d'élite. Parmi ses créations il en est de signées; d'autres ne se déterminent que par analogie. La critique s'en autorise pour rechercher le moment de leur production et, forcément aussi, discuter leur authenticité. Sous ce dernier rapport l'œuvre du maître s'est plutôt appauvri. Depuis peu, Hubert van Eyck est admis à bénéficier d'un ensemble de productions naguère données à son frère.

A côté des peintures que la fantaisie ou l'ignorance a pu

(1) Rappelons que Philippe le Bon avait été, en 1434, le parrain d'un enfant de van Eyck. Représenté au baptême par Pierre de Beauffremont, seigneur de Charny, il consacra une somme de quatre-vingt-seize francs douze sols à l'acquisition de six tasses d'argent, offertes à son peintre.





JEAN VAN EYCK. — LA VIERGE DANS UNE ÉGLISE.
(Galerie royale, Dresde.)

faire longtemps admettre comme dignes de lui, d'autres existent dont un examen minutieux peut seul établir les titres à l'authenticité.

Il n'en est point qu'on puisse, nous semble-t-il, admettre avec plus de confiance que cette perle du Louvre, fameuse sous le nom de la *Madone du Chancelier Rolin*. C'est le plus parfait échantillon de la première manière du maître, selon Crowe et Cavalcasselle ; elle est également datée du début de sa carrière par M. Voll ; M. Kaemmerer y constate des rapports étroits de style avec la *Vierge du chanoine Pala*, peinte au début de 1437 ; toutes les forces acquises par le peintre à la fin de sa vie s'y résument pour M. Félix Rosen.... Voilà l'œuvre que MM. Weale et Durand-Gréville attribuent en dernière analyse à Hubert van Eyck.

Même désaccord en ce qui concerne le délicieux panorama embrassé des fenêtres de la chambre où la Vierge apparaît au donateur. Y a-t-il là un souvenir du lieu où vécut le peintre, où séjourna son modèle? S'agit-il de Lyon, de Liège, de Maestricht, ou simplement d'une ville imaginaire? La ville de Liège, depuis le xv[e] siècle, a subi des changements si nombreux! Presque rasée en 1468, par Charles le Téméraire, sa cathédrale, alors épargnée, disparut dans la tourmente révolutionnaire du xviii[e] siècle. Plus tard, la Meuse fut dérivée. Impossible de songer à une identification par les monuments. Contentons-nous d'admirer la merveille constituée par ce paysage et rendons grâces au peintre de l'avoir tracé pour notre joie.

Haute à peine de 66 centimètres, large de 62, la petite page constitue un joyau sans prix. Si, à certains égards, la Vierge, l'enfant Jésus et l'ange ne sont pas exceptionnels, le portrait de Nicolas Rolin agenouillé, autant que le paysage du fond n'offrent rien d'égalable.

« Voici les jardins du palais avec les parterres de lis, de glaïeuls et de roses, où se promènent les paons et les oiseaux rares. Une terrasse garnie de créneaux les domine du côté de la campagne, et de petits personnages d'une étonnante vérité animent ce rempart. Au delà, s'étendent à perte de vue les lumineuses perspectives : une rivière d'où émerge une île commandée par un château fort; sur une des rives, une ville avec ses quais, ses rues, son église et son port fortifié; et pour fermer l'horizon une chaîne de montagnes, dont les cimes se perdent dans les pâles clartés d'une aube matinale. Tout cela foisonnant de détails microscopiques, qui sont d'une vérité stupéfiante et qui se fondent dans une harmonie d'ensemble presque mystique (1).

Créée pour la cathédrale d'Autun, la *Madone Rolin* ne trouva place au Louvre qu'au début du XIXe siècle. A la reprendre à Jean pour la donner à Hubert, on arrive à reconnaître à celui-ci des liens avec la cour de Bourgogne, alors que les comptes de cette maison, fouillés par de Laborde avec une inlassable patience, ne signalent pas une seule fois le peintre. En serait-il autrement de lui que

(1) A. Gruyer, *Voyage autour du salon carré au Musée du Louvre*, p. 312.

de Lambert et Jean, ses frères, dont les archives ont gardé la trace? Et pourquoi l'admettre?

D'origine plus vague, la *Madone au Chartreux*, de la galerie Gustave de Rothschild, présente plus d'une analogie avec la précédente. Attribuée à Jean par quelques critiques, à son frère par d'autres, elle nous paraît, après une étude attentive, être l'œuvre du premier. Si une restauration sans doute ancienne et quelque peu indiscrète lui enlève de son accent, l'authenticité demeure indiscutable.

La Vierge est debout, sous un riche baldaquin. Son manteau est bleu, bordé d'or; sa robe rouge. Elle tient sur le bras l'enfant Jésus, bénissant de la main droite, et de la main gauche supportant le globe. Aux pieds de la Vierge est agenouillé un chartreux, sous la protection de sainte Barbe, dont la robe verte est en partie visible sous une draperie rouge. De l'autre côté de la Madone, se tient sainte Élisabeth, dans le costume de son ordre, une des plus charmantes créations du peintre. Par les baies ouvertes sur une galerie, l'œil plonge sur le panorama d'une grande ville que baigne un fleuve imposant. Dans la lanterne de la tour, derrière sainte Barbe, s'érige la statue dorée du dieu Mars, dont le nom se lit sur le socle.

L'œuvre est d'une rare beauté ; elle perd cependant à être comparée à la *Madone Rolin*, dont elle évoque, forcément, le souvenir. La disposition des figures n'est point heureuse; le panorama de ville, si semblable à celui de la *Madone* du Louvre, est malencontreusement coupé par le baldaquin de la Vierge. M. Weale voit ici une vue de

Londres, avec la primitive cathédrale de Saint-Paul. L'analogie de cette tour, à huit baies, n'est pas contestable; même un autre édifice rappelle l'abbaye de Westminster. Hubert van Eyck aurait donc séjourné à Londres — ce à quoi nous ne nous opposons nullement, mais le point reste à éclaircir.

Le Musée de Berlin possède une sorte d'abrégé de la *Vierge au Chartreux*, provenant de la galerie du marquis d'Exeter. Le donateur est le même : la Vierge, l'enfant Jésus et la sainte diffèrent. La dernière édition du catalogue de Berlin fait avec raison passer dans la catégorie des œuvres douteuses la délicate petite création. Des critiques la portent délibérément à l'actif de Hubert van Eyck.

Les droits de Jean sont irréfutablement établis sur le chef-d'œuvre de la Galerie nationale de Londres qu'authentique une superbe signature. Jean Arnolfini, facteur, à Bruges, d'une maison lucquoise, et sa jeune épouse Jeanne de Chenany, sont représentés dans leur chambre nuptiale qu'éclaire une fenêtre donnant sur un jardin. Le jeune couple se tient par la main ou, plus exactement, la jeune femme a posé sa main droite, la paume en avant, dans la main gauche de son époux qui lève la main droite en un geste solennel. C'est l'échange d'un serment d'éternelle fidélité. Costumés, à la mode bourguignonne, les personnages n'esquivent le ridicule que par la perfection avec laquelle est traduite une scène dont le peintre fut témoin, à ce qu'on peut croire. L'homme est coiffé de l'énorme chapeau que nous avons déjà décrit ailleurs.

Son riche surtout de velours rouge sombre est fourré de martre ; ses chausses, non semelées, sont noires et ses patins quittés en entrant, ont été déposés sur le parquet. La jeune femme ramène, de la main gauche, les plis d'une pesante robe verte bordée d'hermine. Ce geste, puis la ceinture très haut placée, éveille l'idée d'un état de grossesse avancé. Une coiffure basse cache entièrement les cheveux, enserrés sur les tempes en des cornets rigides. Entre les deux époux, un barbet, emblème de fidélité ; au plafond, un délicieux lustre de cuivre où brûle une chandelle : le flambeau de l'hyménée, sans doute. Sur le mur du fond, un miroir convexe réfléchit les acteurs du premier plan, vus de dos, et deux autres personnages entrant par une porte au large ouverte. Immédiatement au-dessus, se lisent, en caractères gothiques, les mots : *Johannes de Eyck fuit hic*, par quoi le peintre témoigne de la solennité des serments qui s'échangent. Dans le cadre de la glace révélatrice — cette glace répétée durant un siècle par les peintres brugeois — sont incrustés dix médaillons, larges à peine de quelques millimètres, avec les scènes de la Passion. Sous la fenêtre, un petit meuble porte trois oranges, fruit rare à l'époque.

Donnée à Marguerite d'Autriche, en 1516, par Don Diego de Guevara, ancien conseiller de son père, l'œuvre fut, plus tard, trouvée à Bruges chez un barbier. Marie de Hongrie l'obtint en accordant à son possesseur une rente de cent florins ; elle l'emporta en Espagne. Un officier anglais, blessé à Waterloo, eut la bonne fortune de la posséder dans

sa chambre, à Bruxelles, et d'en devenir l'acquéreur. Il la céda au musée de son pays en 1842.

Le comte Léon de Laborde, prenant les personnages pour le peintre et sa femme, concluait à « une légitimation ». Sur l'identité des personnes, le doute était permis. L'inscription peut dire aussi bien « Jean van Eyck fut celui-ci », que « fut ici », observe M. Henri Bouchot, partisan, avec de Laborde, de la première leçon.

Le comte de Laborde attribuait à la convexité de la glace, où se serait miré le peintre, le développement excessif des parties saillantes du visage. Le prognathisme d'Arnolfini est, en effet, prononcé. Le Musée de Berlin est entré en possession, en 1886, d'un autre portrait du personnage. L'excessive proéminence du nez et de la mâchoire, la petitesse des yeux donnent à la figure quelque chose de presque simiesque.

Deux portraits de la Galerie impériale de Vienne ont, à des titres divers, retenu la critique. Le principal est le prélat longtemps désigné comme le cardinal « della Croce », provenant de la galerie formée par Léopold-Guillaume, durant son séjour aux Pays-Bas. C'est, assure M. Weale, le cardinal Albergati, venu en mission aux Pays-Bas, en 1431. Van Eyck avait noté au préalable, comme le prouve un dessin du cabinet des estampes de Dresde, les particularités du visage de son modèle : détail des yeux, des lèvres, etc. Le cardinal étant simplement de passage, sans doute il fallut avancer l'ébauche et ne pas exiger de trop longues séances.



Cliché Hermans.

JEAN VAN EYCK. — SAINTE BARBE.

(Musée royal, Anvers.)

En dépit de ses cheveux blancs, le prélat montre encore une vivacité d'animation où le méridional se trahit. Le jeune Brugeois Jean de Leeuw, que le hasard lui donne pour voisin, est d'une placidité qui contraste avec sa jeunesse. « Moi, Jean de Leeuw (ici, un lion, en flamand, *Leeuw*), je vis le jour à la Sainte-Ursule de 1401 ; voici mon portrait par Jean van Eyck, exécuté en 1436. » C'est une des meilleures œuvres du peintre, d'après M. Kaemmerer, que ce tableau classé par M. Voll parmi les apocryphes. Il ne mérite « ni cet excès d'honneur, ni cette indignité ». S'il n'est pas sans offrir plus d'une différence avec l'ensemble des effigies créées par le grand portraitiste, la faute en est au modèle peut-être autant qu'à son peintre. Le signalement de Jean de Leeuw serait : « ordinaire » en tout.

Jean van Eyck semble avoir perçu avec une déplorable irrégularité les sommes attachées à son emploi. Au mois de mars 1435, il fit entendre de justes doléances et par une lettre datée de Dijon, le 13, le duc reprit vertement les administrateurs de sa cassette. On apprend, par cette pièce, que le peintre avait menacé de renoncer à son emploi, « de quoy prendrions très grand desplaisir », dit le duc, « car nous le voulons entretenir pour certains *grands ouvrages* en quoy l'entendons occuper cy-après *et que ne trouverons point le pareil à notre gré, si excellent sont son art et science* ».

En quoi consistaient les « grands ouvrages » auxquels prétendait l'occuper son maître ; reçurent-ils un commence-

ment d'exécution ? S'agissait-il de tracer les cartons de certaines de ces tapisseries magnifiques dont la maison de Bourgogne était fière à juste titre ? On sait seulement que van Eyck, au mois d'avril de l'année précédente, avait « vaqué plusieurs journées par commandement de Monseigneur et de Madame la duchesse, pour leurs besognes et affaires ».

Rien ne prouve, au surplus, qu'il fut absolument question ici de travaux artistiques. En 1436 encore, on voit le peintre chargé d'entreprendre des « voiaiges loingtains et estranges marches... pour aucunes matières secrètes » et, de ce chef, toucher la somme considérable de 720 livres, 40 gros de Flandre, puis, par surcroît, recevoir en signe de satisfaction six tasses d'argent.

Sauf pour la mission en Portugal, on n'a pas suffisamment tenu compte, ce nous semble, de l'influence de ces « lointains voyages » sur les créations de l'artiste. Le mystère qui les environna, de par la volonté même du duc de Bourgogne, demeure impénétrable. On éprouve quelque étonnement à voir, dès le xve siècle, un prince du rang de Philippe le Bon investir de sa confiance un peintre, au point de le charger de missions secrètes, exactement comme fera, deux siècles plus tard, le roi Philippe IV pour Rubens.

L'œuvre de van Eyck a-t-il gardé quelque trace de ces lointaines pérégrinations ? Oui, certes. Une peinture curieuse, passée de l'ancienne collection Middleton, à Bruxelles, dans la galerie Cook, à Richmond : les *Saintes femmes au tombeau du Christ*, attribuée d'abord à Jean

van Eyck par M. de Tschudi, l'a été, ensuite, à Hubert par d'autres écrivains. Au fond se déroule le panorama de Jérusalem, d'où la présomption que son peintre visita les Lieux Saints. Il n'y a, du reste, aucun rapport avec les perspectives profondes de la *Madone Rolin* ou la *Madone au Chartreux*, données également à Hubert par les mêmes auteurs. La vue de Jérusalem, assez mal disposée, offre cette particularité de recevoir la lumière à contre-sens des personnages. Il y a donc eu utilisation d'une étude sur nature par le peintre des figures. On a tiré argument de la végétation de ce curieux morceau et notamment du palmier nain, *Chamœrops humilis* des botanistes. Mais la plante se voit dans d'autres peintures, et c'est de quoi préjuger que l'auteur a séjourné dans les pays où elle croît. De là une controverse sur la question de savoir à quelle latitude se rencontre le palmier nain. Débat intéressant, mais d'ordre tout scientifique. N'est-ce point par le style que doit se déterminer une œuvre d'art ?

A ce point de vue on ne pourrait admettre les *Saintes femmes* dans l'œuvre de Jean van Eyck qu'à titre de pure exception. Sauf peut-être l'ange, les figures autant que le paysage contrastent avec son style. A l'avant-plan, des armoiries. Nous les avons identifiées avec celles de Philippe de Comines ; si elles avaient été peintes en même temps que le tableau, l'attribution à van Eyck cesserait d'être plausible, mais on les a pu ajouter après coup.

Plus d'un rapport existe, nous l'avons constaté, entre

l'œuvre en discussion et le fameux tableau du *Triomphe de l'Église* de Madrid. Cette dernière peinture est aujourd'hui rangée parmi les créations de l'école espagnole. Usons donc de réserve en ce qui concerne les *Saintes femmes*, dont l'origine flamande ne laisse pas d'être sujette à caution.

Il n'en va pas de même pour le *Saint François d'Assise recevant les stigmates*. En 1883, nous crûmes pouvoir signaler cette création délicate, faisant partie du Musée de Turin, comme ayant toutes chances et qualités pour être de Jean van Eyck. Outre ses caractères intrinsèques, un document venait puissamment aider à son identification. Le 10 février 1470, d'Anselme Adornes, patricien brugeois, d'ascendance gênoise, fondateur de la chapelle de Jérusalem, déclare léguer à *chacune* de ses filles, Marguerite et Louise, religieuses, l'une au couvent des Chartreux (près de Bruges), l'autre à Saint-Trond, « un petit tableau de *Saint François* », « dû au pinceau de Jean van Eyck ». Il ordonne que sur les volets soient peints, avec grand soin, les portraits du testateur et de sa femme. Or, il se fait que le *Saint François* existe à deux exemplaires, l'un à Turin — le nôtre; l'autre, réduit de moitié, autrefois chez Lord Heytesbury, est passé depuis en Amérique. Tous deux, nous osons le soutenir, ont Jean van Eyck pour auteur aussi bien que l'*Homme à l'œillet*, considéré comme apocryphe par M. Voll (1).

(1) *Die Werke des Jan van Eyck; eine kritische Studie*. Strasbourg, 1900, p. 113.

M. Félix Rosen, auteur d'une savante étude sur le paysage dans l'art, opine dans le même sens pour le *Saint François*, qu'il avoue n'avoir point vu ; le fond serait copié dans une peinture de Thierry Bouts, à la galerie de Munich. Le directeur, M. Voll, tout en rangeant le *Saint François* parmi les apocryphes, déclare formellement qu'il n'y a point identité entre les fonds des deux peintures. Pour celui du *Saint François* nous pensons y voir un panorama d'Assise même. Quoi d'invraisemblable à ce que Jean van Eyck ait franchi les Alpes au cours de ses mystérieux voyages? Le palmier nain dont on fait état ne serait-il pas alors plutôt peint sur place, que d'après un spécimen desséché, rapporté par quelque voyageur, comme le veut M. Rosen ? Nulle part van Eyck ne s'est montré plus scrupuleux observateur de la nature. Les mains, les pieds de saint François sont, quoi qu'on dise, d'une exécution irréprochable. Le peintre, selon l'opinion de certains critiques, aurait, par une étrange bévue, donné au moine endormi deux fois le même pied ! C'est plutôt et tout uniment une maladroite retouche.

Non moins que le paysage, l'architecture est, dans les œuvres de Jean van Eyck, un sujet d'émerveillement. Le peintre a-t-il inventé de toutes pièces les églises au milieu desquelles apparaissent ses madones, à Bruges, à Dresde, à Saint-Pétersbourg, à Berlin, ou encore la puissante tour gothique en voie d'élévation derrière *Sainte Barbe*, dans la grisaille fameuse du Musée d'Anvers ? C'est invraisemblable. Mais à l'admettre, quel titre nouveau à notre admira-

tion ! Et n'est-elle pas exquise, la chapelle où trône la Vierge, dans ce triptyque de la galerie de Dresde, large à peine de 37 centimètres, si précieux avec ses chapiteaux fouillés, ses colonnes de porphyre, ses délicates statues et ses savantes nervures? Selon M. Weale, nous serions en présence de l'insaisissable Hubert, auteur également de la *Madone dans l'église*, du Musée de Berlin.

Pour la *Sainte Barbe*, nulle incertitude. Avec la signature de Jean, elle porte, sur le cadre primitif, la date, 1437. La finesse des linéaments, de ce qui serait à la rigueur une préparation, transporte de surprise. La *Sainte Barbe* appartient aux productions les plus fameuses de van Eyck. Elle nous renseigne, en quelque mesure, sur sa méthode et nous aide à comprendre la surprenante conservation des œuvres du peintre. Au delà, tout est mystère.

De trop évidents rapports de style rattachent la *Madone dans l'église*, du Musée de Berlin, à la *Sainte Barbe*, pour laisser aucun doute sur leur communauté d'origine. Tout dénonce une œuvre de la pleine maturité de l'artiste. Qu'ici la nef gothique soit purement imaginaire, on hésite à le croire; M. Hulin y voit Saint-Bavon, à Gand. La précision des lignes et l'exactitude de l'effet déconcertent. La représentation de la Vierge et des anges, dans un milieu où le spectateur semble pouvoir se transporter sans le moindre effort d'imagination, concourt à accentuer davantage le système suivi dans la *Sainte Barbe*.

La Vierge de Berlin fut, au cours du xv[e] siècle même, plusieurs fois copiée. Excellente est la réplique du Musée



Cliché Hanfstaengt.

JEAN VAN EYCK. — LA MADONE DU CHANOINE PALA.

(Musée de l'Académie, à Bruges.)

d'Anvers. Appartenant à un diptyque, elle a pour complément le portrait d'un abbé de Cîteaux, Chrétien de Hondt (1496-1509), aisé à identifier grâce aux initiales et aux armoiries. Figure et accessoires sont, dans ce portrait, si complètement dans le goût de van Eyck qu'on en vient à se demander si, comme pour la Vierge, le copiste ne s'est point guidé sur une œuvre, maintenant perdue, du maître. Le décor qui sert de fond appartient aux plus exquises représentations d'un cabinet du temps. Que n'avons-nous le nom du peintre pour le laver du soupçon de plagiat!

En 1436, van Eyck mettait la dernière main à une œuvre appelée, par ses dimensions autant que par sa valeur même, à constituer la plus importante de sa carrière, si l'on excepte sa participation au retable de Gand. Créée pour l'église Saint-Donatien, de Bruges, elle appartient au musée de cette ville, et compte parmi les plus impeccables chefs-d'œuvre de l'art. *La Vierge du chanoine Pala*, comme on la désigne couramment, est une composition de cinq figures : la Vierge tenant l'enfant Jésus, saint Donatien, saint Georges, enfin, le chanoine Georges van der Paele, nom latinisé en Pala. L'ensemble, qui mesure 1 m. 57 de large, sur 1 m. 22 de haut, figura au Louvre jusqu'en 1815.

Au fond d'une abside romane, la Vierge occupe un trône, ayant sur le genou droit l'enfant Jésus. A sa droite, saint Donatien, coiffé de la mitre et drapé dans son manteau d'évêque. Ses mains, ornées de bagues splendides, tiennent une crosse merveilleuse, et la roue aux cierges allumés, par allusion à la légende. A la gauche de la

Madone, agenouillé, le donateur, vieillard chauve au nez court, à la bouche fendue en coup de sabre, au crâne étroit. De ses mains ratatinées, le chanoine tient un livre d'heures et des besicles. Saint Georges, armé de pied en cap, hormis les gantelets, présente à la Vierge son protégé. Avec un engageant sourire, il soulève son heaume, geste rare, qu'empruntera au peintre l'orfèvre N. Loyer, auteur du reliquaire de la cathédrale de Liège, où Charles le Téméraire est représenté, également sous la protection de saint Georges.

Dans son précieux catalogue du Musée de Bruges, M. Weale apprécie peu favorablement cette peinture. La Vierge a « les traits d'une femme vulgaire de trente ans ; c'est la plus déplaisante de toutes les Vierges de van Eyck ; l'enfant court et maigre est sans charme et sans grâce ; saint Georges est un soldat trivial ». Ces lignes sont de 1861. Nul ne songe plus aujourd'hui à reprocher à van Eyck d'avoir, le premier parmi les peintres, fait de la vérité son guide le plus sûr. Que la Vierge, que l'enfant Jésus, comme le reste de sa création, soient peu idéalisés, qui songe à le méconnaître? Si l'ordonnance est italienne, le type est flamand, comme l'est aussi tout l'œuvre du maître, sans en excepter l'*Adoration de l'Agneau*. Exempte de la candeur de la jeune fille, la Vierge rayonne de la bonté des mères. Le petit Jésus n'est point le nourrisson chétif des van der Weyden et des Bouts ; il est animé d'une vie intérieure et extérieure qui annonce la Renaissance. Van Eyck, n'hésitons pas à le croire, a pris ici pour modèles sa



Cliché Hanfstaengl.

JEAN VAN EYCK. — L'ANNONCIATION.

(Galerie impériale, Saint-Pétersbourg.)

femme et son enfant. Quant au chanoine, nul peintre n'a poussé si loin l'étude de la physionomie humaine, et ce fut, en 1902, un émerveillement parmi les visiteurs de l'exposition de Bruges, que ce prodige d'une vérité non seulement voulue, mais réalisée. — Commencé en 1434, le tableau, d'après l'inscription de son cadre original, fut achevé deux ans après. Le Musée d'Anvers en possède une copie ancienne, d'auteur inconnu. Elle passa longtemps pour un original. De la tête du chanoine, une étude de grandeur naturelle appartient à la galerie royale de Hampton Court; l'authenticité en est contestée. Eugène Fromentin a admirablement apprécié l'œuvre lorsqu'il a écrit dans *Les Maîtres d'autrefois* au sujet de ce tableau : « La tonalité en est grave, sourde et riche, extraordinairement harmonieuse et forte. La couleur y ruisselle à pleins bords. Elle est entière, mais très savamment composée et reliée plus savamment par des valeurs subtiles. En vérité, quand on s'y concentre, c'est une peinture qui fait oublier tout ce qui n'est pas elle et donnerait à penser que l'art de peindre a dit son dernier mot et cela dès la première heure. »

L'*Annonciation*, volet détaché d'un triptyque, au Musée de Saint-Pétersbourg, semble contemporaine de la *Vierge* de Bruges. L'ange Gabriel, par son attitude, par la grâce de son sourire, par la splendeur de son vêtement — manteau de velours écarlate brodé d'or, à peine moins riche que la robe en velours vert, — par la noblesse de la ligne, constitue certes une des plus charmantes créations de van

Eyck. La Vierge, entièrement drapée de bleu, est, par le type, fort proche de la Madone Pala. Comme à Gand, les mots *Ecce ancilla* se présentent inversés. La scène se passe dans le vaisseau d'une imposante basilique. Le pavement lui-même est extraordinaire; le maître s'inspirant du *pavimento* de Sienne, y a tracé des figures de l'Évangile, des scènes tirées de l'histoire de Samson et de David. C'est à Sienne même que le peintre a dû prendre l'idée de ces *sgraffiti*, absolument uniques. Où prit-il, d'autre part, sa conception de l'église si particulière qui sert de fond à sa scène? Point en Flandre, assurément.

Le type de beauté féminine de van Eyck nous ramène instinctivement vers le portrait de son épouse, l'incomparable morceau du Musée de Bruges, daté de 1439. Il montre l'artiste dans la pleine possession des ressources de son merveilleux génie. Il confirme la supposition que Marguerite van Eyck fut le modèle fréquent de son époux. Et combien précieuse est l'inscription du cadre : *Conjux meus Johannes me complevit anno 1439, 17 Junii, Ætatis mea triginta trium annorum*. Et le peintre authentique l'œuvre par sa devise : *Als ikh kan*.

Jeune et certainement gracieuse, dame van Eyck a pour coiffure le ridicule « escoffion » qui ne l'empêche pas moins de garder les avantages d'une grande finesse de traits, le charme d'une régularité peut-être un peu froide, bien qu'un indéfinissable sourire erre sur ses lèvres. C'est bien là le type adopté par le peintre pour la



Cliché Hermans.

JEAN VAN EYCK. — LA VIERGE A LA FONTAINE.
(Musée royal, Anvers.)

plupart de ses Madones. Il a donné sa pleine mesure dans cette image de la compagne de sa vie, du témoin de son noble labeur.

Datée, comme l'œuvre précédente, de 1439, la *Vierge* dite « à la Fontaine », du Musée d'Anvers, prouve une rare conscience, et la conception est empreinte d'un grand charme. Sans doute, van Eyck a donné du même sujet des interprétations préférables, surtout en ce qui concerne l'enfant Jésus; mais l'œuvre était d'accord avec les prédilections de la société pieuse et opulente de l'époque : elle eut de nombreuses répliques; les Musées de Berlin et de New-York possèdent les meilleures.

Au moment où la mort vint mettre un terme à sa carrière, van Eyck avait conçu un tableau égalant par ses dimensions ($1^{m},72 \times 0^{m},99$) les pages les plus importantes dues à son pinceau : il resta inachevé. Fréquemment cité au XVIe siècle, il représente le *Prévôt de Saint-Martin d'Ypres agenouillé devant la Madone.* Par une disgrâce nouvelle, ce morceau, de belle ordonnance, est sorti défiguré des mains du plus irrespectueux des restaurateurs. La collection Albertine, à Vienne, en conserve un délicieux dessin, inachevé lui-même, attribué à Peter Cristus. Les volets — car il s'agit d'un triptyque — sont restés à l'état d'ébauche. Le retable, tout inachevé qu'il fût, décora un autel de la cathédrale d'Ypres, jusqu'au XVIIIe siècle, pour passer, ensuite, de l'évêché, dans la collection van den Schrieck, à Louvain. Un membre de cette famille le possède encore. On en rencontre des copies

réduites. Le possesseur a bien voulu nous autoriser à le reproduire.

Moins de trente peintures sont actuellement admises à l'honneur de figurer sous le nom de van Eyck, dans les galeries des deux mondes. Pour les avoir mentionnées toutes, il reste à signaler deux portraits d'hommes : l'un au Musée d'Hermannstadt, en Transylvanie, l'autre au Musée de Leipzig, tous deux exempts de signature. Leur authenticité est admise, surtout en ce qui concerne le premier, parfois attribué à Hubert.

En somme si des œuvres de van Eyck sont encore à découvrir, il n'en reste que peu à déterminer.

Parmi ces dernières il faut mentionner surtout les volets d'un triptyque dont le panneau central, l'*Adoration des Mages*, est perdu. Ils appartiennent, depuis 1845, à la galerie de l'Ermitage, à Saint-Pétersbourg. Peu développés, 0^{m},62, sur 0^{m},25, ils représentent le *Crucifiement* et le *Jugement dernier*. Attribués à Peter Cristus, depuis à Hubert van Eyck, ils ont l'éclat du coloris et la finesse du détail caractéristiques des œuvres de son frère; le style, toutefois, paraît différent.

Dans le *Jugement dernier*, le Christ trône dans sa gloire ; il est environné des anges, ayant à sa droite la Vierge, à sa gauche saint Jean-Baptiste, et rassemble à ses pieds les bienheureux. La tête du Christ paraît offrir beaucoup d'analogie avec le buste du Sauveur appartenant au Musée de Berlin (n° 528), portant la date de 1438, le nom de van Eyck et sa devise, — œuvre néanmoins contestée et contes-



Cliché Hanfstaengl.

JEAN VAN EYCK. — PORTRAIT DE L'ÉPOUSE DU PEINTRE.
(Musée de l'Académie, à Bruges.)

table. Plus bas, apparaît l'archange saint Michel, porté sur les ailes d'une mort grimaçante; elle garde les profondeurs où, dans une mêlée digne du pinceau d'un Jérôme Bosch, grouillent les maudits, torturés par des démons hideux. Rappelons que sous la signature de Peter Cristus le Musée de Berlin possède une copie abrégée de ce surprenant morceau. Elle est datée de 1455.

Le second volet de Saint-Pétersbourg, le *Crucifiement*, se rapproche également d'une belle peinture ayant le même sujet, laquelle appartient, depuis 1897, au Musée de Berlin où on l'attribue à Jean van Eyck. Si ces créations sont vraiment du maître, on ne peut les comprendre dans son œuvre qu'à la condition de les dater d'une époque de sa carrière encore inconnue de la critique.

Les auteurs les plus anciens : Barthélemy Facio; « l'Anonimo » (Marc Antoine Michiel), dont les notes manuscrites furent publiées par l'abbé Morelli, en 1800, désignent divers ouvrages sortis du pinceau de Jean van Eyck. Ainsi un tableau circulaire, *La Création du monde*, peint pour Philippe le Bon. Le cardinal Ottaviani, à Venise, possédait un *Bain de femmes*; Léonico Toméo, à Padoue, une *Chasse à la loutre*. Nous avons naguère dirigé l'attention sur un *tondo* de la *Création* appartenant au Musée d'Amsterdam, donnant quelque idée de la conception décrite par Facio. Signalons encore le *Sortilège d'amour*, au Musée de Leipzig. Dans une galerie de tableaux anversoise du XVIIe siècle, celle de Corneille van der Geest, — où nous fait pénétrer une toile appartenant à Lord Huntingfield, —

se voit une *Baigneuse* dans un intérieur, très probablement d'après un original perdu de van Eyck. Enfin, nous ne saurions omettre de signaler, à cause de ses qualités de style et de coloris, une *Tête de bouffon* attribuée à P. Breughel le Vieux, au Musée de Vienne. Cette peinture figurait précédemment parmi les anonymes de l'École vénitienne; le détail merveilleux de la physionomie fait songer à van Eyck plus qu'à aucun autre maître.

Les jours du grand peintre s'achevèrent au service de Philippe le Bon. Le dernier terme de sa pension lui fut payé le 24 juin 1441; il en délivra reçu. Avant la fin du mois, il avait cessé de vivre. Sous la date du 22 juillet, le duc, se trouvant alors à Bruxelles, ordonna qu'il fût payé à « Damoiselle Marguerite, vefve de feu Jehan van Eyck, peintre du susdit seigneur, *qui trespassa environ la fin du mois de juing du dit an mil CCCC quarante ung*, considération eue aux bons et aggréables services que lui avait fait ledit deffunt en son vivant, et par pitié et compassion d'elle et de *ses* enfants demeurez après ledit décès, ... qu'elle ait et prengne pour elle et ses diz enfants pour ung demy an la moitié de tel pension et gaiges qu'avait et prennoit de lui le dessus dit deffunt par chascun an en son vivant, lesquels pension ou gaiges finirent au terme de la Saint Jehan mil CCCC quarante ung par le trespas d'iccelui deffunct (1) »...

Sa fille Léivine entra en religion à Maeseyck, lieu d'origine de son père, en 1448. Ce fut encore le duc de Bour-

(1) Ce précieux document a été publié pour la première fois par M. James Weale dans le *Burlington Magazine* de 1904, p. 255.



Cliche Becker.

JEAN VAN EYCK. — LA VIERGE ET LE PRÉVOT DE SAINT MARTIN, A YPRES
(Collection Helleputte, Louvain.)

gogne qui, « pour Dieu et aumosne », procura la dot nécessaire à cette prise de voile précoce.

De même que Hubert van Eyck eut sa sépulture à Saint-Bavon, à Gand, Jean van Eyck fut inhumé à Saint-Donatien, à Bruges. La dépouille du peintre, d'abord déposée au pourtour extérieur de l'église fut, l'année suivante, sur les instances de son frère puîné Lambert, transférée à l'intérieur non loin des fonts baptismaux.

Telle est, débarrassée des fables de la légende, la carrière du prodigieux artiste dont la gloire a rayonné à travers les siècles, brillant d'un lustre toujours nouveau et sans cesse accru. « L'esprit humain, représenté par les van Eyck, a trouvé par la peinture la plus idéale expression de ses croyances, la plus physionomique expression des visages, non pas la plus noble, mais la première et correcte manifestation des corps en leurs formes exactes, la première image du ciel, de l'air, des campagnes, des vêtements, de la richesse extérieure par des couleurs vraies; il a créé un art vivant, inventé ou perfectionné son mécanisme, fixé une langue et produit des œuvres impérisables. Tout ce qui était à faire est fait. » On ne saurait souhaiter de meilleure conclusion que ce passage célèbre d'Eugène Fromentin qui synthétise à la perfection le rôle et l'œuvre des van Eyck. Notre effort personnel a voulu résumer les rares informations dues à plusieurs générations de patients érudits en tête desquels figure le nom de Léon de Laborde; elles laissent dans le mystère et les

débuts de Jean et la période, plus intéressante encore, de la formation de son talent. La même incertitude règne en ce qui concerne ses élèves. Certes l'ère des recherches n'est point close. Mais quelles que puissent être les révélations ultérieures, elles seront sans effet sur une admiration si haute et si légitime qu'elle demeure à jamais assurée non seulement de ne pas déchoir, mais de ne trouver jamais qu'à s'accroître à travers la succession des âges.

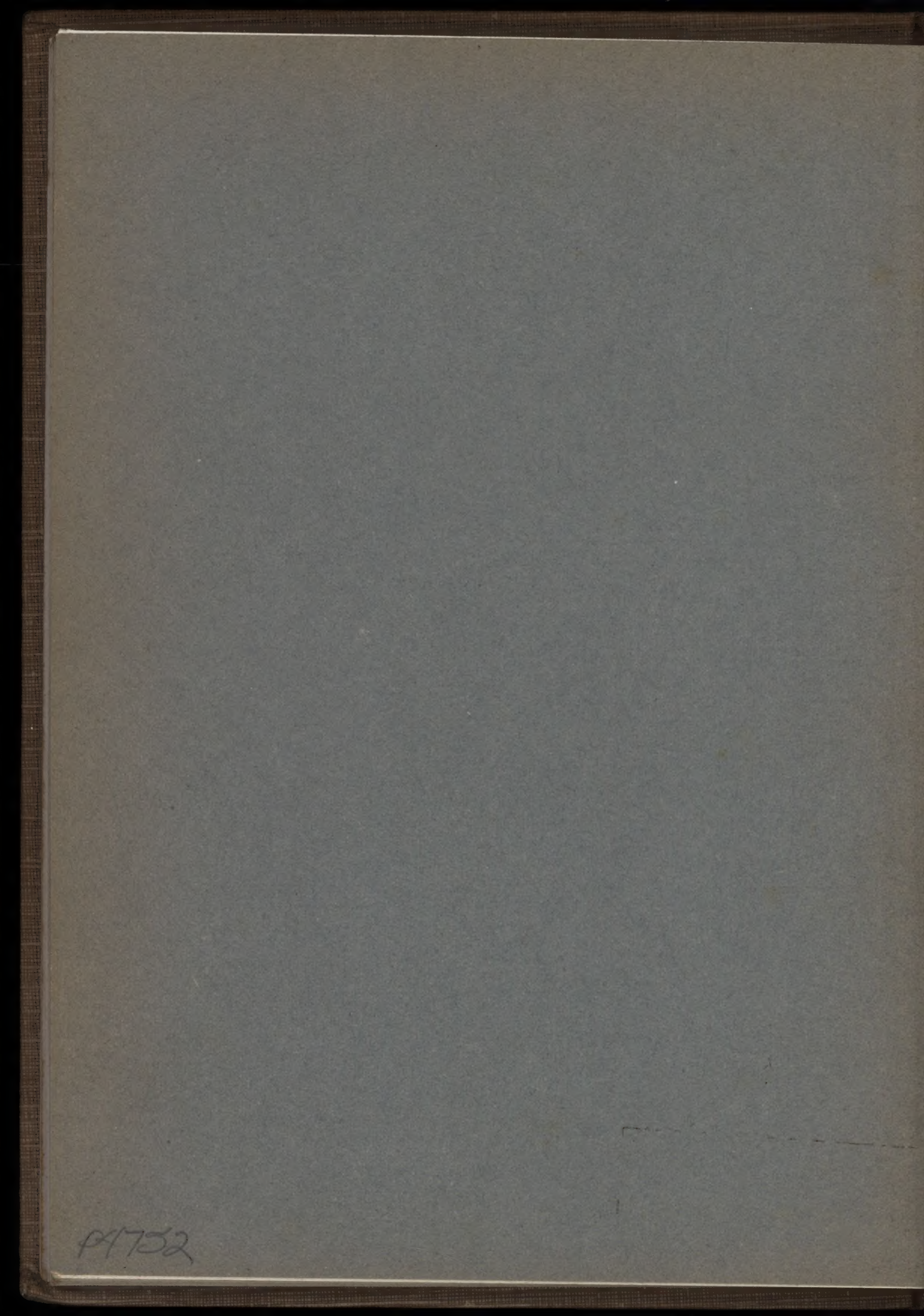
FIN

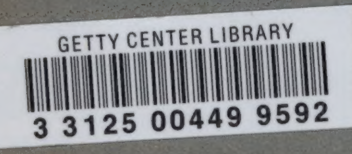
TABLE DES GRAVURES

TABLE DES MATIÈRES

737-07. — Corbeil. Imprimerie Éd. Crété.

7f.50


P4752




Paris
H. Laurens
Éditeur
6 Rue de Tournon